Я:

Г

Culegere de text de teorie foto

și

»

AndVás BÀN și László BEKE

Manual de teoria fotografiei

Imprima

Manual de teoria fotografiei

Compilat de © András Bán și László Веке

Borito © Gábor Gerhes

[ePub] ISBN 978-963-9655-42-3

Ediție originală © Enciklopédia Kiadó, 1997

Editor și editor responsabil Éva F. Almási

ISBN 963 8477 26 1

Răspândirea

Soarta cărților... Conform amprentei pietrei sfâșiate, pe care o ținem în mână, prima „ediție” a prezentei noastre colecții de texte a fost publicată în 1983 sub grija Societății Artiștilor Fotografi Maghiari.

Îngrijirea? Dacă memoria ne servește corect, publicarea acestui text care umple golurile a fost inițial întâmpinată cu oarecare entuziasm de către organizația fostă puternică. Acum sunt niște bani pentru asta, au spus ei, așa că traducerile au fost finalizate în grabă. Editorii nu au putut acționa cu exactitatea pe care ar trebui să o aibă: unele dintre texte au folosit surse la mâna a doua, adică nu au fost traduse din limba originală; introducerea autorilor și nu a fost pregătit niciun index de nume. Și nu se punea problema de ilustrare. Dar însuși faptul publicării a fost atât de important pentru noi, am considerat publicarea textelor atât de oportună încât am considerat că toate aceste „indecențe” sunt iertabile.

Bucuria noastră nu a durat mult: astăzi au apărut dificultăți inextricabile și părea că nu va ieși nimic din carte. Totuși, colegul nostru Béla Albertini l-a salvat, oferind că Colegiul Profesoral din Zsámbék, unde lucra ca instructor la acea vreme, se angajează să-l editeze, deși doar în 200 de exemplare, din care 50 vor rămâne ca manuale. Am acceptat această soluție, nu am avut altă opțiune. În cele din urmă, până și ultimul dintre micii noștri gardieni a devenit amar:

coperta îndrăzneață concepută de pictorul István Nyári ca o favoare s-a transformat într-o pată cenușie în timpul acestei execuții de casă.

Așa că cartea a fost publicată, editorii au primit o copie gratuită, iar restul cărții a fost absorbită prin canalele invizibile ale Szõvetség și a dispărut mulți ani. Și atunci părea să se înmulțească: de la începutul anilor nouăzeci, în librăriile specializate în fotografie apăreau tot mai multe exemplare și se vindeau, toate la prețuri mai mari.

Ar trebui să avem o nouă ediție, am luat-o în considerare sau ar trebui să considerăm că selecția noastră anterioară este depășită și să începem editarea din nou? Cei doi redactori nu s-ar fi asumat pe acesta din urmă chiar dacă cariera ar fi fost cu adevărat depășită. Dar luând pietrele noastre zdrențuite și împrumutate înapoi în mâinile noastre, trebuie să ne gândim: nici astăzi nu am face o selecție semnificativ diferită. Era fotografiei se apropie încet de sfârșit, dar teoria fotografiei încă nu s-a născut, s-ar putea spune cu oarecare răutate.

Cu siguranță, selecția textelor este puternic influențată de arta avangardă a anilor 1970, iar teoriile sale izvorăsc în cea mai mare parte din acest pământ, sau caută preludii la acesta. Dar așa a fost și cu manualul german, pe care l-am considerat – nici măcar pe ascuns – drept model, și care nu a mai fost publicat de atunci.

De la apariția cărții noastre, în principal pe la mijlocul anilor 90, multe cărți despre fotografie au fost publicate aici într-o manieră respectabilă, dar aproape nicio lucrare teoretică. Mult citatele „clasice”, Sontag, Barthes, Flusser, sunt mai vechi. Mult mai puțin bine se poate spune despre interesul fotografic al revistelor, cu excepția numerelor anterioare ale Fotomuvészet, nu existau aproape deloc texte teoretice. Astfel, actuala a doua primă ediție a cărții noastre de text continuă să umple un gol. După scopul său, servește în primul rând educației: vrea să faciliteze orientarea teoretică a celor interesați de fotografie.

Linia principală a procesului său de gândire: relația dintre fotografie și arta plastică, găsirea unicității fotografiei, problema autenticității și a valorii documentare. Selecția a fost făcută mai devreme

mai degrabă decât să se ocupe de integrarea fotografiei în genurile de artă plastică și de problemele teoretice, mediale și morale ale fotografiei electronice.

În prima parte a selecției noastre, un respectat istoric de artă german, Schmoll gen. Eisenwerth conturează dezvoltarea paralelă a picturii și fotografiei, în timp ce câteva întrebări detaliate sunt prezentate de cercetători care au fost printre primii care au scris o monografie despre relația dintre cele două ramuri ale artei (Stelzer, Scharf). Este de remarcat faptul că, la începutul secolului, reprezentarea mișcării a devenit centrul interesului: în două sau trei decenii, filmul emoționant a apărut - în urma lucrării lui Muybridge și Marey printre alții - și această dezvoltare a fost în cele din urmă conectată la reforma perspectivă spațiu-timp a cubismului și futurismului.

După ascensiunea și declinul „picturialismului” fotografic, începând cu anii 1990, cercetările asupra posibilităților expresive specifice ale fotografiei s-au desfășurat pe două linii majore (și uneori împletite). Arta lui Coburn este un fenomen tranzitoriu, trecând de la „proceduri nobile” la fotografia „pură”. Pe o linie găsim „realişti”, „obiective” stricte (Weston, Renger-Patzsch, Funke), pe cealaltă „abstractişti”, „avangardişti” experimentali (Rodchenko, Tzara, Hausmann, Dali), care uneori nu o fac. se feresc de manipulările de laborator pentru a extinde granițele expresiei (ca Ubac, care a ridicat solarizarea la o tehnică suprarealistă).Dezbaterea dacă fotografia este artă sau nu artă nu se oprește între cele două războaie mondiale - vezi polemica din Teige și Max Bill, sau poziția surprinzător de dură și de respingere a istoricului de artă Beenken.

Cele mai caracteristice evoluții ale perioadei de după cel de-al Doilea Război Mondial: noua confruntare între fotografie și arta vizuală începând cu anii 60 (utilizarea fotografiei în arta pop, rolul fotografiei în arta conceptuală și tendințele conexe sau apariția " fotografia media” în hiperrealism) și a polemizat puternic cu aceasta, dezvoltarea unei noi abordări documentare. Primul fenomen este favorizat de larg răspândite teorii structuraliste, lingvistice și semiotice (vezi Burgin, studiul celebrului artist conceptualist care aproape popularizează știința), iar cel de-al doilea de abordarea sociologică. Pe lângă eseurile de pionierat ale lui Walter Benjamin (și studiul Kracauer născut în vechiul său mediu), opera lui Gisèle Freund întărește și tradițiile foto-sociologiei, iar cercetările germane din anii 1970 se bazează puternic pe ele (Honnef, Grasskamp). Rombach, în schimb, împacă pe bună dreptate semiotica cu teoria comunicării și ajunge la aspectul social al fotografiei. Printre francezi, celebra idee „imaginar-muzeu” a lui Malraux a îndreptat în primul rând investigația sociologică a artelor vizuale către subiectul fotografiei. Interesant este și subiectul eseului lui Keim, interdependența fotografiei și a morții, deoarece această idee va face ecou ultimei cărți a fostului semiotic-structuralist Roland Barthes, La chambre claire.

Pe lângă mulțumirea tuturor celor care au ajutat la publicarea acestei cărți, este necesară și scuzele: această ediție a fost din nou produsă în grabă și din nou cu un buget minim. În acest fel, vor fi remediate greșelile de editare a textului primei ediții. Și pentru ilustrare, oricât de important ar fi, nu mai avem ocazia. Să încheiem cu aceeași prefață a primei ediții: o afacere cu pretenții mai mari decât cea actuală va avea poate o modalitate de a o corecta...

Editorii

IJA Schmoll gen. Eisenwerth: Istoria și începuturile fotografiei, influența acesteia asupra picturii

eu.

Descoperirea fotografiei a fost rezultatul unui proces de dezvoltare extrem de lung, în 1839, aproape în același timp, aproximativ trei duzini de „maeștri” de diferite naționalități i-au fost mai mult sau mai puțin apropiați, dar o singură persoană, pictorul parizian

Daguerre, a dezvoltat-o într-un brevet. Etapele individuale de dezvoltare au fost deja explorate, dar publicul larg nu este pe deplin conștient de acest web complicat. Din punctul de vedere al oamenilor de știință naturii, este o serie de experimente optice și fotochimice, precum și descoperiri legate de anumite dispozitive. O combinație a acestora a condus în cele din urmă la construirea camerei fotografice și la introducerea accesoriilor - serii de obiective, obturatoare speciale, cronometre și expunemetre, precum și purtătorii materialului sensibil la lumină (inițial metal și apoi plăci de sticlă). , și în sfârșit filme). Latura științifică și tehnică a invenției este destul de clară și are propria sa logică. Face parte din setul de bază al erei tehnice, la fel ca utilizarea forțelor naturale în motoarele cu gaz, turbinele electrice, motoarele pe benzină sau ca telefonul, telegraful și televiziunea . Aplicabilitatea documentară a fotografiei este, de asemenea, binecunoscută: produsele sale sunt peste tot în jurul nostru și depindem direct de ele. Dar ce înseamnă fotografia dincolo de valoarea fără îndoială esențială de a fi un instrument de informare opto-mecanic? Ce înseamnă „imagine”? Ce, ca fenomen fotografic, ca „fotografie”? Pentru că nu este doar o redare bidimensională, adică plană, a unei decupări arbitrare a realității, ci în același timp este întotdeauna – vrând-nevrând sau nu – o „reprezentare” specifică. Nu se poate repeta destul de des că procesul care a dus la inventarea fotografiei aparține nu numai dezvoltării științelor naturale și tehnologiei, ci și istoriei artelor vizuale și viziunii artistice.

Deși camera obscura - dispozitivul din care a fost construită camera - a fost inițial folosită doar în scopuri științifice și tehnice, în special pentru observarea soarelui, încă de la perfecțiunea sa în secolul al XVII-lea a fost și o așa-numită „camera de desen” pentru pictori. . Pas cu pas, cercetarea istorică a artei a ajuns la convingerea că Jan Vermeer van Delft trebuie să fi cunoscut deja camera obscură sub forma unui dispozitiv de masă sau trepied și că în secolul al XVIII-lea a devenit un instrument auxiliar constant pentru pictorii de veduță, dar şi pentru alţi pictori. Cert este că a fost folosit de Canaletto, Bellotto, Guardi, Beich, Reynolds, Sandby, precum și de nenumărați artiști și diletanți ai vremii lui Goethe – până la Ferdinand Waldmüller. Critica lui Goethe cu privire la utilizarea „artistică” a camerei obscure în Atractii și alegeri și în scrierile sale despre Philipp Hackert reflectă utilizarea pe scară largă a structurii în jurul anului 1800, precum și prejudecățile resimțite împotriva utilizării acesteia, conform principiilor estetica normativă a idealismului. Dezbaterea din vremea lui Goethe precede bătăliile din vremea lui Baudelaire și chiar secolul al XX-lea despre utilizarea artistică permisă sau nepermisă a fotografiei. Un lucru în comun: dezbaterea este ambele

fază, artiștii, fluierând la condamnarea estetică publică a ajutoarelor optico-tehnice, le folosesc. Numai prejudecățile îi obligă să facă asta mai mult sau mai puțin în secret. Aceasta explică dificultățile cu care se confruntă în cercetarea utilizării unor astfel de ajutoare, deoarece utilizarea lor a fost adesea ascunsă și dovezile distruse.

II.

Cu reprezentarea centrală în perspectivă – adică că tabloul trebuie să reproducă proiecția plană a unui spațiu decupat (precum o fereastră

deschisă spre spațiul interior sau exterior, a cărei sticlă este înlocuită de tablou) – cu victoria lui această idee, care este comună în Europa încă din secolul al XV-lea, peste camera obscura din sticlă mată, imaginea sa proiectată a căpătat o mare importanță ca model al tabloului. Atunci când descrieți interioare și peisaje, perspectiva centrală editată pentru a se potrivi vederii cu un singur ochi poate fi recunoscută cu acuratețe și copiată pe imaginea proiectată a camerei obscure. Încă de la mijlocul secolului al XVII-lea s-au construit dispozitive în care, cu ajutorul unei oglinzi interioare, imaginea proiectată, de altfel deasupra capului, apărea cu capul în jos pe „sticlă de desen", din care se putea deja copiați-l confortabil. Tehnica a rămas în esență aceeași până pe vremea lui Goethe și Waldmüller, doar lentilele au fost perfecționate, ceea ce mai presus de toate a ajutat la depășirea neclarității marginilor și a distorsiunilor legate de acestea. Din păcate, copiile făcute cu o cameră obscura din timpurile timpurii nu au supraviețuit. Abia din jurul anului 1822, Staatsarchiv din Hamburg are două astfel de foi de banner cu detalii despre orașul Hamburg, ale desenatorului de veduta Peter Stuhr. Sunt documente valoroase ale tehnicii de desen „camera obscura", ca să folosim expresia lui Goethe, deoarece copiile nu puteau fi făcute decât în umbra nuanței deschise cu trei fețe, pliabile, aparținând camerei (asemănător cu șalul negru). a fotografilor de mai târziu). Încă din secolul al XVII-lea, sticla de proiecție a fost așezată într-un unghi ca un birou și, mai târziu, pe orizontală, pentru o copiere confortabilă. Lentilele glisante au făcut posibilă reglarea adâncimii de câmp dorită. Reynolds a recomandat în special camera desenatorului pentru studiile portretelor, dar a fost folosită mai ales pentru a realiza „fotografii de peisaj". Camera obscura se află, astfel, și în această strânsă împletire cu practica pictorică predecesori direcți ai mașinii fotografice și tocmai din acest motiv putem vorbi de ajutoare tehnico-optice prefotografice, care au jucat în grafică și pictură un rol foarte asemănător ca și fotografia după 1839. Camera obscura a fost doar cea mai importantă piesă de echipament, dar alături de ea întâlnim și o serie de alte dispozitive. Pentru Leonardo da Vinci, Dürer și contemporanii lor, așa-numitul dispozitiv cu plăci de sticlă era deja un instrument de desen perfect pentru „înregistrarea" relațiilor complexe obiect-spațiu în perspectivă. A fost deosebit de popular pentru portrete, așa cum a desenat Dürer în Ghidul său de pictură (Malanweisung) (gravura în lemn din 1525). Prezintă panoul de sticlă montat pe masă – ca o fereastră de sine stătătoare – precum și instrumentele reglabile care ar putea fi folosite pentru a fixa distanța și înălțimea ochiului observatorului pictorului, asigurându-se astfel că acesta nu se va mișca în raport cu model în timpul desenului. Datorită grilei pătrate de pe panoul de sticlă (ca sistem de linii auxiliare), pictorul a reușit să fixeze contururile unui obiect, în special a unui model portret, precis, linie cu linie, pe planul de proiecție al panoului de sticlă prin dispozitivul de spionaj flip-up echipat cu o gaură. Acest desen a fost aplicat pe sticlă cu linie de desen sau cretă grasă și copiat pe hârtie transparentă după ce modelul a plecat. În acest fel, s-a putut evita distorsiunile și, în conformitate cu liniile directoare, să se aplice în interiorul feței reliefurile atât de importante în portretizare. S-a descoperit că celebrele portrete (Castelul Windsor) din perioada târzie a lui Hans Holbein cel Tânăr ca pictor de curte la Londra ar fi putut fi transferuri de copii de la schițe de aparate din sticlă, dar în același timp schițe preliminare pentru tablouri pe panouri. În principiu, avem

de-a face cu o tehnică asemănătoare ca pentru redesenările din camera obscura și nici pentru duplicarea ulterioară, utilizarea grafică și picturală a desenelor. Desenul lui Canaletto de la Darmastadt al Piazzetta din Veneția, executat cu atenție cu cerneală și riglă - o schiță preliminară pentru o pictură cu vedută - este foarte mare

probabil și o redesenare după un desen cu camera obscura. Și chiar și tehnica pe care Franz von Stuck a folosit-o pentru a copia contururile din măririle propriilor fotografii portret ca cadru de bază pentru schița picturii (între 1890 și 1925) corespunde în principiu redesenărilor obținute de la camera obscura și sticla- aparat cu plăci. Este imediat evident cât de apropiată este tehnica deosebit de economică a desenelor de contur în toate cele trei cazuri. Redesenările plăcilor de sticlă ale lui Holbein, redesenările camera obscura a lui Canaletto și fotocopiile lui Stuck sunt similare în structura lor de bază, doar liniile cele mai economice sunt folosite pentru a da contururile, cu puține marcaje interne (această tehnică poate fi văzută chiar și la Warhol!). În fiecare caz, este doar o chestiune de marcare a unui cadru de bază, care este apoi extins liber grafic sau cu instrumente picturale.

III.

Încă din jurul anului 1800 efortul de a crea cele mai obiective reprezentări posibile ale naturii și ale lumii materiale a fost atât de intens, mulți inventatori au lucrat la dispozitive care reproduceau cât mai fidel experiențele ochiului. Aceasta include camera lucida și așa-numita physionotrace - ambele dispozitive optice realizate din prisme, care, suprapunând proiectiv observarea obiectului și notația de desen, au făcut practic posibilă înregistrarea. La physionotrace, fixarea a fost însoțită de tăiere din cupru, astfel încât „redesenul” să poată fi folosit imediat ca reproducere grafică. Cu toate acestea, aceste proceduri au fost dificile și lungi, iar rezultatele lor s-au dovedit a fi mai puțin decât satisfăcătoare. Ele sunt dovedite doar de cererea generală pentru reprezentarea mecanică a naturii și, prin urmare, aparțin înaintașilor fotografiei.

Ignorăm cu ușurință curentul epocii clasicismului și romantismului, care poate fi numit raționalist, prepozitivist și – din punct de vedere artistic – obiectiv-naturalist. Exemple proeminente: răposatul lui Bellotto Dresda, Pirna, Viena, Varșovia etc. peisajele sale urbane și peisajele sale, peisajele târzii ale lui Graff, portretele lui JL David după 1815, veduta foarte obiectivă și picturile de peisaj ale lui Issel din aproximativ 1814, obiectivitatea Berlin Biedermeier a lui Gartner și Hummel între 1820-1840, studiile naturii lui Caspar David Friedrich sau lucrările târzii ale lui norvegian. student Clausen Dahl lucrarea sa, dar mai ales pictura obiectivistă a lui Ferdinand Waldmüler din jurul anului 1814. Aceste eforturi și eforturi de a fixa imaginea proiectată a camerei obscure - adică de a inventa fotografia - au mers pe o cale paralelă.

În jurul anului 1790, experimentele care aveau ca scop „conservarea” imaginii naturale proiectate apărute în camera obscura au intrat într-un stadiu extrem de avansat. Thomas Wedgwood, fiul fondatorului celebrei fabrici de ceramică, a lucrat ca chimist pentru a rezolva problema. Tatăl său, pentru a îndeplini ordinul lui Czarna Katalin Nagy

– să folosească pictorii manufacturii sale pentru a crea un serviciu cu imagini ale celor mai faimoase castele din țară engleză, cât mai economic și realist posibil – a construit un model deosebit de avansat al aparatului foto. obscura folosind lentile pariziene. Iar Thomas Wedgwood se putea lăuda deja cu „amprentele ușoare” ale fotografiilor sale din sticlă mată obscura – pur și simplu nu le putea face să reziste. El a raportat despre acest lucru în 1799 și 1801 la Academia Regală de Științe din Londra. Niepce a reușit să avanseze în domeniul legării cunoștințelor fotochimice: experimentele sale au condus la primele rezultate în 1826. Dacă cei mai importanți oameni de știință din Londra, Paris și München (opticieni și chimiști) ar fi tratat problema în mod consecvent, fotografia ar fi fost o tehnică practicabilă deja pe vremea lui Goethe. În schimb, cercetarea a fost lăsată în seama diletantilor și artiștilor și a durat un timp neobișnuit de lung pentru brevetul lui Daguerre din 1839. Totuși, acest proces arată și cât de mult au fost interesați pictorii să rezolve problema, care ar fi putut fi rezolvată cu aproximativ 25 de ani mai devreme din punct de vedere pur naturalist. Invenția în sine, de îndată ce a fost făcută publică, ca ceva demult

a fost primit ca un lucru așteptat și a fost aplicat imediat în multe locuri. Să fie suficient aici să menționăm numele lui Fox Talbot din Anglia, Hippolyte Bayard din Paris, Steinheil și Kobell din Munchen în loc de o întreagă armată de fotografi-inventatori. Curând însă, problema relației dintre noua tehnologie a imaginii și artele vizuale tradiționale a fost pe ordinea de zi. Opiniile opuse sunt bine exemplificate prin două citate. După ce invenția lui Niepce și Daguerre a fost prezentată de Academia de Științe și Arte din Paris la 19 august 1839, pictorul Tortén Delaroche a exclamat: „La peinture est morte!”. (Tabloul este mort!). În schimb, Delacroix i-a scris despre fotografie unui tânăr pictor, C. Dutilleux, într-o scrisoare din 7 martie 1854: „Ce rău îmi pare că o invenție atât de minunată s-a născut atât de târziu – spun asta pentru mine! Posibilitatea de a face studii în urma unor astfel de încercări ar fi avut un efect asupra mea, ceea ce nu mi-l pot imagina decât din punct de vedere al utilităţii... (fotografiile) sunt dovezi palpabile pentru desenarea după natură, despre care nu avem până acum decât idei foarte imperfecte. "

Este imposibil să arătăm suficient de profund entuziasmul pe care fotografia a provocat-o artiștilor. Chiar și cei care aveau rezerve și prejudecăți idealiste față de el (precum Ingres) l-au luat în considerare și s-au adaptat la el – în primul rând în domeniul portretului. Cele mai timpurii exemple de studii după dagherotipuri, calotipuri și fotografii timpurii sunt cunoscute de la Delacroix însuși (desenele sale în creion din 1842 după dagherotipurile din Luvru care îl înfățișează pe Madame Cave și pe sine). Alte exemple timpurii sunt cunoscute de la DO Hill (colaborare cu fotograful Robert Adamson din 1843, mai ales pentru a crea Disruption – separarea Bisericii Scoției de englezi din Edinburgh în 1843 – un portret de grup de 470 de figuri, dintre care unele portretele au fost transferate în pictura în ulei după fotografii), de la William Etty, Delacroix de la prietenul său pictor englez de prăjituri (portret bazat pe un studiu foto de la teatrul Hill și Adamson din 1845 – în Galeria de Artă York). La fel și de la Gustave Courbet, care a folosit și o fotografie de studiu, cel puțin pentru figura centrală a modelului nud feminin – de asemenea „muza sa a realismului” – în uriașa sa pictură din 1845 Atelierul

artistului (Allégorie réelle) din Luvru, și apoi, în portretul său Champfleury (desen din 1858), a folosit fotografia lui Carjat ca bază pentru o litografie care îl înfățișează pe Proudhon pe patul de moarte (1865), iar urmând instrucțiunile celui dintâi, fotograful Charles Reuttlinger a făcut o fotografie lui Proudhon din 1853, pe care a folosit-o. pentru pictura sa mare din Petit Palais din Paris.P.-J. Avea nevoie de Proudhon și de copiii lui. Peisajele târzii ale lui Courbet pot fi, de asemenea, urmărite parțial din foto-preliminare - în mare parte din înregistrările lui Adolph Braun (de exemplu, priveliștea Castelului Chillon de pe Lacul Geneva repetată de mai multe ori).

Din aceste fapte puține, dar clare, mai putem concluziona că utilizarea fotografiilor pentru portrete, reprezentări în fișiere și peisaje cu nevoi topografice a fost mult mai răspândită decât putem dovedi astăzi. Courbet nu a ezitat să vorbească deschis despre portretele sale foto în scrisorile sale. Delacroix nu a văzut, de asemenea, nimic inacceptabil în a face o declarație într-o scrisoare sau în a nota în jurnalul său despre un studiu bazat pe fotografii, mai ales reprezentări de fișiere. Așa știm, de exemplu, că a pus la cale fotografia nudului, pe baza căreia așa-zisa Și-a creat tabloul intitulat Small Odalisque (1854-1857, Niarchos-semineu, Londra). Situația este diferită cu Degas și Manet: nu își mai declară de bunăvoie sursele fotografice. În același timp, relația celor doi pictori cu fotografia este incontestabilă. Astfel, de exemplu, Manet a folosit fotografia portretului lui Nadar din 1858 ca precursor pentru gravura sa din 1865 a portretului lui Baudelaire (după cum a arătat J. Adhémar). Iar în studiile pregătite pentru execuția împăratului Miksa al Mexicului (1868), el a recurs în mod firesc la fotografiile figurilor și ale crustei. Este probabil ca domeniul de aplicare al materialului fotografic din opera lui Manet să fie mult mai mare decât ceea ce poate fi demonstrat în acest moment (cercetări recente au scos deja la iveală referințe suplimentare). Degas nu a pictat doar după o fotografie (cel mai important exemplu: Prințesa Pauline Metternich, National Gallery, Londra, după 1862 – după o carte de vizită realizată de Disdéri din anii 1860), ci și soluții fotografice, efecte de fundal, mișcări instantanee, figuri mărite prin decupaje de imagine adoptate și în metoda sa de imagistică. Și el însuși a fost fotografiat în mod demonstrat - la fel ca și Wilhelm Leibl, și mai târziu Vuillard, Bonnand, Edvard Munch, Max Slevogt,

FrantiSek Kupka și mulți alți pictori vânând motive.

Relația naturaliștilor (cum ar fi Wilhelm Leibl) și a impresioniștilor (precum Degas, Liebermann și Slevogt) cu fotografia a fost neapărat strânsă și diversă, fie și numai din cauza aspectelor optice. Totuși, suntem surprinși să aflăm că Paul Cézanne și Georges Seurat, simboliștii Paul Gauguin și Edvard Munch, împreună cu vameșul Rousseau și Picasso, chiar și Robert Delaunay s-au inspirat adesea din fotografii pentru picturile sale. Pe de altă parte, toate acestea nu sunt deloc extraordinare dacă ne ocupăm fără a prejudicia condițiile optice pe care le-au găsit toți pictorii „epocii fotografiei”. Confruntarea cu imaginea camerei este de fapt inevitabil - amploarea efectelor și a adaptărilor au fost doar foarte diferite. În cele din urmă, niciun pictor sau grafician nu a putut să se distanțeze complet de procesul imaginii fotografice, dacă a menținut un fel de relație cu lumea vizibilă în timpul creației, care cel puțin i-a oferit îndrumări vizuale autentice asupra proiecției plane a naturalului. decupaje alese

de el. Pentru un artist, fotografia este complet înșelătoare, dar pentru altul oferă material de studiu elementar; pentru pictori precum Lenbach sau Stauffer-Bern, a asigurat autenticitatea portretelor în pictura portretistică, i-a oferit lui Degas multe lecții de optică și chiar și pentru Cézanne a fost un fel de „imagine în conserve” la care se putea referi în atelier. când a început să dezvolte imaginea pe care o începuse în aer liber (exemple: Zăpada topită în pădurea Fontainebleau și Young Bather - ambele New York, Muzeul de Artă Modernă).

Pentru Paul Klee și rezumate, fotografia a fost marea ușurare. Ceea ce știa fotografia, pictura nu mai trebuia să rezolve; pictura a devenit liberă pentru a face vizibil invizibilul. Totuși, de îndată ce lucrurile vizibile au căpătat din nou importanță - de exemplu, odată cu noua obiectivitate, într-un anumit sens la suprarealişti, și apoi s-au intensificat în arta pop și pictura neo-naturalistă (fotorealistă) de mai târziu -, fotografia aproape automat. a sărit înapoi în documentația epocii tehnice - și fotografice, la rolul de martor coroană al autenticității și realității sale.

Otto Stelzer: Realizări deosebite ale fotografiei și posibilități stilistice pentru pictură

1. Spațiul de perspectivă

A fost nevoie de mii de ani pentru ca pictura să ajungă la aranjamentul spațial din punct de vedere al ortogonalelor, adică perspectiva centrală sau liniară care poate fi construită matematic. Majoritatea culturilor - de exemplu cele din Asia de Est - nu au ajuns la această descoperire (de fapt, nici măcar nu s-au străduit pentru aceasta). Grecii, în schimb, au ajuns la matematizarea spațiului prin intermediul lui Euclid în jurul anului 300 î.Hr., iar această realizare teoretică nu putea fi realizată decât prin faptul că stăpâniseră deja spațiul perspectivă într-o abordare pur senzuală ; și într-adevăr, optica lui Euclid încorporează în mod specific procesul de vedere în sistemul său. În reprezentarea artistică, însă, grecii au folosit posibilitățile matematice ale formării spațiului doar cu reticență. Pe de altă parte, în reprezentare, acestea au fost evaluate cu îngustarea corpurilor, sau – dacă s-a înfățișat adâncimea spațială – cu formele mixte de paralele și perspectivă centrală, pe care nu le poți „vedea” niciodată. Ținând cont de natura formală a artei grecești clasice, aceasta a avut mai multe avantaje: perspectiva paralelă a favorizat simțul corp-plastic al artei grecești și, prin urmare, consecința esențială a perspectivei centrale a devenit evitabilă, și anume că leagă privitorul de un singur Punct de vedere. (Tipul de bază de sculptură grecească este sculpturală, sanctuarul grecesc este un sanctuar care poate fi plimbat.) Chiar și în Pompeiul roman, perspectiva paralelă era dominantă. A existat o lipsă de editare - a fost adesea susținut opusul, dar a fost negat la fel de des.

Investigațiile mai noi justifică în mod convingător de ce editarea într-un singur punct nu a fost posibilă pentru vechiul simț al spațiului (Elisabeth Strõker). În conformitate cu aceasta, spațiului antic nu îi lipsea caracterul de infinit potențial, dar îi lipsea cel actual. „Cu toate acestea, dacă considerăm că punctul de vedere necesar reprezentării nu este de fapt altceva decât infinitatea reală a

spațiului din imagine, înțelegem de ce conceptul de editare până la un punct nu s-ar fi putut dezvolta în antichitate. Fiind imperceptibil pentru vederea senzuală, pur și simplu de neconceput în înțelegerea obiectivă a spațiului și, prin urmare, și necunoscut în matematica vremii - cum ar putea pictura să-l găsească în astfel de circumstanțe?"

De ce vorbim despre asta, când nu este posibil să o explicăm în detaliu în contextul anchetei noastre, va deveni clar imediat. În primul rând, din cauza percepției care crede că imaginea vizuală de perspectivă centrală și consecințele ei artistice - și viziunea în general - pot fi explicate simplu prin sistemul nostru vizual, proprietățile fiziologice și funcționale ale ochiului. În conformitate cu aceasta, imaginea vizuală în perspectivă nu este altceva decât secțiunea plană a „sferei vizuale” sau „conului vizual” și descoperirea camerei fotografice, camera obscura (cea din urmă urmărește aproximativ structura ochiului uman). ) pare să confirme acest punct de vedere.

Dacă, pe de altă parte, urmând abordarea fenomenologică, ne dăm seama că există cel puțin două moduri de a vedea, care diferă nu numai în ceea ce privește intenția, ci reprezintă și două moduri fundamental diferite de a se comporta în lume, atunci acest pozitivist- explicația mecanicistă se dovedește a fi insuficientă. Cele două moduri de a se comporta și posibilitățile de a vedea sunt aceleași: există o recunoaștere a lucrurilor care se concentrează doar pe aplicabilitatea și manipularea lor, un mod de a vedea pe care Elisabeth Strõker (urmând Heidegger) îl numește „privire de ansamblu” (Umsicht). Pentru această privire de ansamblu asupra „lucrului care trebuie manevrat” (Umgangsding), nu există nicio perspectivă. Alunecă peste scaunele înguste, se suprapune, lumini și umbre; el nu realizează că nu vedem toate laturile lucrurilor. După cum am menționat deja, acest lucru nu are nimic de-a face cu lipsa de atenție. Este un mod anterior de a se comporta în lume care precede o viziune pură, fără a fi un simplu precursor al primei. Posibilitatea unei „priviuni” (An-Sicht) sau a unei perspective pure este o atitudine târzie, atât genetic, cât și istoric, care nu înlocuiește „viziunea de ansamblu”, ci doar o completează. Numai în spațiul perceptiv al acestui al doilea mod de a vedea are loc definitiv separarea subiectului și obiectului , doar aici lumea ca obiect se confruntă cu observatorul. Numai la acest nivel este dezvăluită ordinea perspectivă centrală a lumii spațiale și materiale, prin urmare numai la acest nivel este posibilă maparea perspectivei centrale. Perspectiva artelor vizuale necesită așadar existența unui nivel cultural cu o structură de conștiință foarte specifică. Perspectiva: o atitudine contemplativă față de o singură viziune asupra lucrurilor; dar în această atitudine față de aspectul unic al lucrului, aspectul universalității sale încă trăiește în el, la fel ca și capacitatea de a-l corecta și în perspectiva distorsiunii sale perspective. Același lucru îl înțelegem în alternanța aspectelor sale și tocmai aceasta este esența abordării perspectivei.

Curând devine clar care este rolul deosebit al fotografiei în această alternanță de aspecte.

Să notăm două lucruri:

1. O vedere în perspectivă nu este posibilă acolo unde – de exemplu, omul preistoric sau un copil – unde separarea sinelui și a lumii,

subiect și obiect, nu a avut loc încă, unde există o lipsă de conștientizare a percepției constante. a lucrurilor, care completează latura văzută cu partea nevăzută – unde, de exemplu, soarele care apune nu este același lucru cu cel care răsare (cum era cândva la egipteni).

2. Acest nivel mult mai târziu al abordării perspectivei centrale încă nu garantează că vor putea lucra în perspectiva „modului exact" chiar și în plan: „Este nevoie să învețe". Eforturile lui Dürer ca desenator, care au precedat epoca sa italiană, de exemplu, sunt exemple direct emoționante ale dificultăților care au apărut din a se baza doar pe nivelul ochilor. Dispozitivele mecanice, precum vălul (velul) folosit de italieni - din care Dürer și-a dezvoltat apoi propria structură de vizualizare, grila de coordonate desenată pe foaia de sticlă - au însemnat un cer mai deschis, dar nu mai mult, iar Dürer nu a regretat nicio călătorie. sau orice viclenie pentru a-l depista ca pe un „secret", pe care – după credința lui – i-au ascuns italienii. Și aceasta nu a fost altceva decât matematizarea spațiului, care a fost preluată de la greci, iar Alberti a explicat-o deducând consecințele sale finale. Constructioni legittima, construcția matematică a perspectivei centrale, așa cum a fost descoperită și încercată în domeniul artei de Brunelleschi, Masaccio, Alberti, Leonardo, Uccello, Piero della Francesca, printre alții, începând cu Renașterea timpurie.

Și tocmai în acest moment, în perfectă armonie cu spiritul epocii, Leonardo da Vinci descrie metoda de construire a camerei obscure cu intenția de a o pune în slujba artei. Efectul camera obscura era deja cunoscut în antichitate; arabul Al Hazen își derivă probabil știința din autorii antici – de exemplu, din De architectura libri decem al lui Vitruvius. Dar nu știm că a fost pusă vreodată în slujba artei, iar cele de mai sus explică și de ce nu a fost, de ce nu ar fi putut fi. Abia odată cu Renașterea a venit vremea acestei forme vechi de aparat de fotografiat. La fel a fost și în teatrele din a doua jumătate a secolului al XVI-lea

a devenit obișnuită după aceea ca păpușa (Mannequin sau Gliederpuppe) pe care se studia mișcarea corpului. În acea epocă incitantă, când arta a luat decizia că nu mai are legătură cu teologia, ci cu știința naturii, imaginea camerei obscure a acționat în primul rând ca un sedativ. După cum se poate citi din cartea din 1568 (La pratica della perspectiva) a venețianului Daniele Barbaro, camera obscura - pe care o descrie și el - a fost văzută ca un experiment de succes, o practică care caută teorie. Camera a oferit ocazia de a verifica legitimitatea construcției cu natura. Atunci s-a format pentru prima dată credința în corectitudinea și obiectivitatea imaginii oferite de aparatul de fotografiat, ceea ce - chiar dacă poate fi ușor infirmat - este încă valabil. În cele ce urmează, trebuie, așadar, să subliniem ceea ce, cu puține excepții, este cu greu sau deloc inclus în studiile istorice ale fotografiei:

1. Invenția fotografiei și răspândirea ei nemaiauzită sunt legate de o structură specifică a conștiinței, care la rândul ei corespunde unui comportament specific în viziunea lumii lucrurilor: perspectiva centrală în perspectivă.

2. Fotografia este inseparabilă de nevoia – care decurge din perspectiva centrală – de a proiecta și perspectiva centrală a

profunzimii pe planul imaginii. Mai presus de toate, există subiectivitatea lumii.

În ceea ce privește noua proiecție a imaginii, această referire la subiect presupune fixarea punctului de vedere al privitorului. În fotografie, acest lucru rezultă din poziția camerei. Pe de altă parte, mai reiese că pictorii și desenatorii au implicat privitorul în opera lor încă din perioada Renașterii, dar de multe ori doar în sens general, fără a nega că au avut posibilitatea de a face spațiul imaginii complet rațional pornind de la privitor. până la ultimul punct al perspectivei construite matematic cu ajutorul Desigur, acest din urmă caz apare și, de exemplu, în euforia freneziei descoperirilor din timpul Renașterii timpurii, sau în pictura veduta din secolul al XVIII-lea sau în isprăvile perspective ale picturii barocului pe tavan. În cele din urmă, cu puțin timp înainte de inventarea fotografiei în naturalismul Biedermeier. În alte privințe, Raffaello, și cu atât mai mult Michelangelo, au comis nenumărate „păcate” împotriva imaginii vizuale pure din perspectiva centrală. Dacă cineva – contrar lui Lessing („Perspectiva nu este treaba unui aruncător de flăcări”) – vânează „greșelile” lui Michelangelo și inspectează din acest punct de vedere picturile din tavanul Capelei Sixtine, poate găsi ceea ce caută chiar și cu cunoștințe geometrice reprezentative la nivel școlar.

Faptul că atât de mulți pictori au tratat perspectiva editată cu reținere are motive parțial formale-artistice și parțial fiziologice. Astfel, de exemplu, în timpul Renașterii mature, mersul intenționat al „liniilor de ploaie” s-a dovedit a fi greu de conciliat cu cerințe precum gravitatea monumentală a figurilor, calmul static (în cazul lui Rafael) sau aranjarea rezultată a mase paralele cu planul imaginii. Reducerea în perspectivă a cifrelor conform montajului părea prea „rapidă” și contrazicea dorința vremii ca indivizii reprezentați să fie proporționali și demni. Și, în sfârșit: a eliminat Renașterea doar scara medievală, purtătoare de sens - care arăta donatorii și sfinții pe care îi venerau ca dimensiuni diferite, de exemplu într-un altar - și acum a văzut că renunță la proporționalitatea atinsă de dragul perspectivei centrale? editare?

Nu este o problemă mică. În majoritatea cazurilor, artiștii Renașterii maturi au vrut să o rezolve în felul lor. Nu știm nimic sigur despre asta, dar putem presupune cu mare probabilitate că s-au apărat cu argumentul că imaginea construită matematic are un efect „nenatural”. Pentru că chiar o face.

Motivul pentru aceasta este, pe de o parte, prezența inevitabilă a abordării introspective în timpul percepției vederii: cel puțin ca semnal, ei vor să ofere mai mult decât ceea ce este vizibil. Sare, omul mai crede că acest „mai mult” este vizibil pentru că crede că îl poate vedea. Gândiți-vă doar la Sibila a Libiei a lui Michelangelo

corpul lui se întoarce, ceea ce nu pare nefiresc, deși accelerațiile sale contrazic regulile.

Celelalte motive intră în domeniul psihologiei. Faptul că corectitudinea matematică a construcției spațiului perspectiv coincide rar cu corectitudinea experiențială, adică perspectiva perspectivă care poate fi verificată cu ochiul uman, nu ar putea rămâne ascuns pentru

mult timp. Aceeași diferență apare, desigur, atunci când comparăm detaliul natural văzut cu imaginea fotografiată sau camera obscura. Oricât de precis camera obscura urmărește structura ochiului uman – iar sticla mată corespunde retinei – ceea ce vedem de fapt nu este imaginea retinei, ci produsul unor procese foarte complicate care au loc în centrul vederii în lobul occipital al creierului nostru. Ca urmare, se creează imagini care nu sunt posibile nici prin editare matematică, nici cu o cameră. Privind obiectele îndepărtate pe orizontală, rareori și numai în anumite circumstanțe le vedem la o mărire atât de puternică ca rezultat al editării sau în fotografie. Un exemplu preferat de psihologie a formei este o fotografie a terenului de sport realizată prin grila pătrată a porții de fotbal. Abia prin această grilă pătrată (care corespunde cu ve/um italian, un instrument auxiliar al Renașterii) ne dăm seama că jucătorii vizibili în terenul central nu sunt mai mari decât capul portarului. Nu există nicio persoană care, în absența posibilității de control, ar vedea o îmbunătățire atât de semnificativă, sau chiar să o considere posibilă. Deoarece axa noastră normală de vizualizare este orizontală datorită structurii corpului nostru, tocmai în acest caz – prin corectarea imaginii retinei – reducerea perspectivei nu funcționează pe deplin. Toată lumea a experimentat că o casă aflată la 100 de metri depărtare pare a fi mai mică decât dimensiunea reală pentru o privire orizontală, în timp ce un turn de 100 de metri arată ca o cutie de jucării.

Fotograful amator care a încercat deja să-și îndrepte aparatul către lanțuri muntoase alpine impunătoare – pe care apoi, dezamăgit, le-a văzut reduse la nimic pe film, știe cu cât vedem lucrurile în depărtare mai mari decât ar trebui să fie conform legilor lui. optica. Deci, avem o opinie asupra procedeului care se prezintă uneori ca o metodă istorică a artei: compararea motivului pictat cu o fotografie realizată din același loc. Pictorul american Erle Loran și John Rewald nu au prevăzut niciun efort pentru a identifica punctele din care Cézanne a pictat rătăcitorul Bibémus sau Mont Sainte-Victoire. În multe cazuri, au avut succes: au produs și publicat fotografiile alături de picturi, subliniind faptul evident că în tabloul lui Cézanne Mont Sainte-Victoire se ridică monumental pe fundal, în timp ce în fotografie pare mic și în realitate „locuitor” . Cu comparația antică, ei au demonstrat cât de puternic Cézanne transformă, ridică și „traduce” motivul natural. Este posibil ca astfel de juxtapuneri să conducă la perspective importante în alte privințe, dar în interdependența dată nu au spus nimic. Dacă cineva stă în „locul” lui Cézanne la înălțimea Aix-ului, se convinge imediat că muntele nu arată așa cum arată în fotografie, ci mai degrabă așa cum l-a pictat Cézanne. Surpriza este atât de mare încât toată lumea este de acord cu propunerea lui Walter Benjamin, care este fundamentală pentru investigația noastră: „Natura vorbește altfel camerei decât ochiului”.

Ei bine, după încurajarea lui Cézanne, Auguste Renoir a pictat și Mont Sainte-Victoire. Poza veche este destul de aproape de fotografie. Poate că ochii lui erau diferiți de cei ai lui Cézanne sau de noi, care, împreună cu Cézanne, vedem cu adevărat muntele ca mai mare? Cézanne spunea despre Renoir: „Numai ochi”. Ce a însemnat această formulare pentru impresioniști este binecunoscut. „Numai ochii” însemna o disciplină vizuală care s-a străduit în mod conștient să evite tot ceea ce – conform formulării de la acea vreme – nu era o imagine clară a retinei. De aceea impresioniştii au respins umbrele care modelau

corpul, de care erau deosebit de greu de scăpat după ce credeau că le pot vedea; de aceea au renuntat la linie si s-au limitat la pata de culoare. Elisabeth Strõker, bazându-se doar pe punctul său de plecare filosofic și fenomenologic - și fără a menționa pictura impresionistă - spune ceea ce este necesar pentru aceasta, „numai cu disciplina specială a vederii.

despre o atitudine care poate fi formată”, ca fiind nivelul ultim, și numai greu de atins, de „muncă de perspectivă exactă”. În primul rând, trebuie să dezactivați „vizualizarea” componentelor care nu sunt de fapt vizibile, reducând astfel spațiul de vizualizare la un câmp vizual clar. Urmează o altă reducere vizuală: transformarea lui într-un „câmp vizual”, o ordine plană, în care interdependența devine juxtapunere și superioritate.

Trebuie să renunțăm la aprofundarea în întrebarea interesantă dacă și ce fel de reduceri a făcut Cézanne în acest sens. Până la urmă, problema lui picturală nu este altceva decât abandonarea treptată a lumii lucrurilor surprinse dintr-o perspectivă centrală. Cézanne nu este un impresionist. Totuși, din punctul de vedere al problemei noastre actuale, este important să subliniem că impresioniștii – nu în ultimul rând Renoir – au folosit și fotografia pentru a opri acea anumită „viziune”; ceea ce nu înseamnă că „câmpul vizual” ar fi ieşit din fotografie fără nimic mai departe. Așa că trebuie să examinăm modul în care fotografiile i-au influențat pe impresioniști, în timp ce, desigur, nu ne gândim să copiem fotografiile.

2. Vedere de pasăre

Cu puțin timp înainte de inventarea fotografiei, el a pictat pictura la scară mică a lui Karl Blechen Vedere a caselor și grădinilor, în care primul plan este plin de acoperișuri văzute de aproape. Potrivit lui Hermann Beenken, acest tip de pictură anterior „nici măcar nu ar fi părut posibil ca imagine. Acest tip de frică modernă față de aleatorietatea suprapunerilor presupune un scepticism față de natură care nu a fost posibil în nicio epocă anterioară. Doar în fața acestei naturi o persoană poate să comită o intervenție atât de dureroasă, care nu mai înseamnă viață și interdependență. ... Obiectivitatea, lumea cu care se confruntă cu noi, nu mai are drept de trecere asupra subiectivității”.

Desigur, această interpretare mărturisește puternicul scepticism resimțit față de om și, în același timp, este legată de punctul de vedere subiectiv al istoriei, care crede să perceapă atât de des menționată „ruptură cu natura” a artei deja la început . al secolului al XIX-lea. Motivul descrierii ar fi putut fi cu totul altul: dorința de a stăpâni mai cuprinzător realitatea naturală, de a-i multiplica aspectele. Nu există nicio îndoială că natura este o „chestiune de spectacol” pentru artist cel mai târziu din secolul al XVII-lea. Dacă vrei să înțelegi noi aspecte ale lumii lucrurilor, nu este atât un semn de scepticism, ci mai degrabă de puterea descoperirii și de uimirea copleșitoare de cât de multe putem descoperi imediat ce ne îndepărtăm de viziunea convențională. de lucruri. Întreaga romantism literar este pătrunsă de atracția pentru descoperirea lucrurilor ciudate, neobservate și redescoperirea lucrurilor cunoscute. Vederea acoperișurilor este motivul preferat al lui Victor Hugo și chiar

înainte de asta au existat mai multe descrieri detaliate ale munților și turnurilor văzute de sus, din vedere de pasăre (Eichendorff, Stifter). Pentru o „privire” și mai specială (ar trebui să spunem „priviți în jos” pentru a evita neînțelegerile, chiar dacă dicționarul interpretativ nu recunoaște un astfel de cuvânt), Jean Paul a inventat figura dirijabilului Gionozzo, în al cărui „jurnal de marinar” Pământul este străin, dar nu în cele anterioare oferă o descriere mai puțin afectuoasă.

Un fenomen corespunzător acestui lucru nu s-a produs în pictură decât mai târziu. Deși încă din secolul al XV-lea au existat nenumărate imagini – peisaje și interioare – care par a fi editate dintr-un punct de vedere înalt, această impresie vine doar din anumite părți ale tabloului, care sunt contrazise de alte părți ale tabloului. De exemplu, în unele dintre peisajele lui Patinier, vedem lacul de munte din vedere de pasăre, dar munții din jur într-o vedere normală (orizontală). Explicația pentru astfel de contradicții este simplă: de ceva timp, legea perspectivei centrale permite principiul de reprezentare complet rezonabil de a arăta cea mai revelatoare latură a obiectului care trebuie descris. Întinderea caracteristică a lacului se vede cel mai bine de sus, dar nu și muntele. La aceasta se adaugă și dificultatea de desen a montantului

în vederea de sus a unei figuri - de exemplu o persoană - înseamnă redarea exactă a scurtării. Este natura viziunii noastre ca, în astfel de cazuri, efectuăm corecții inconștiente și, parcă, trecem la nivelul obișnuit al ochilor. În plus, redarea „corectă” a prescurtarii care se produce la privirea la un unghi abrupt ar fi părut o deformare, o disproporție intolerabilă în ochii telespectatorilor de atunci.

Dar când pictorii nu s-au mai ferit de la nici un fel de „deformare” – precum reprezentanții expresionismului sau ai cubismului – chiar și în pictura abstractă timpurie a lui Kandinsky sau Franz Marc, care a renunțat complet la motivele naturale, oarecare „privire” a prevalat cu încăpățânare. Modelarea motivului (abstract) este încă de așa natură încât, inevitabil, îl percepem ca stând la nivelul ochilor. Și asta nu se schimbă dacă ne uităm la o astfel de imagine – de exemplu, formele lui Marc Küzdô – întinse pe podea; oricum am stabilit-o în mintea noastră.

Cu doar câteva decenii în urmă, au fost făcute imagini care au scuturat această constrângere vizuală. Fautrier a dat uneia dintre picturile sale titlul Tableau à quatre côtes: o imagine privită din patru părți. Aici, nu există nicio liră și jos în vechiul sens. Unele dintre cele mai recente imagini abstracte amintesc mai mult de hărți (harta este editată în mod natural „din exterior”), în timp ce altele evocă fotografii microscopice sau aeriene. Pollock a întins pânza pe pliu și a pictat nu numai - literalmente - de sus, ci și din toate cele patru părți; ai fi putut să-ți semnezi pozele în toate cele patru colțuri. Aici vorbim de o pură „privire în jos”, cum ar putea fi aici un rol pentru lire și funduri, concepute în sensul imaginii convenționale? O astfel de imagine poate conține chiar și elemente spațiale, așa cum le găsim adesea în Pollock sau Tobey. Noi percepem profunzimea, dar lipsește „perspectiva”. Prin urmare, aceste imagini s-au eliberat deja din sistemul perspectivei centrale, care a liniștit pictura pentru o jumătate de mileniu – chiar și Cézanne, chiar cubismul, pentru că

amândoi erau încă atașați de această perspectivă spunând împotriva ei, punând-o sub semnul întrebării. Cel din urmă tip de imagine, pe de altă parte, este pur și simplu o perspectivă.

Este o schimbare foarte semnificativă, un proces despre care se poate presupune că se bazează pe o relație specifică cu lumea la fel de mult ca și viziunea centrală de perspectivă pe care o înlocuiește. Nu este încă clar cât de extins va fi acest proces. Cu toate acestea, se poate presupune fără alte prelungiri că o astfel de dezintegrare și transcendență a vechii lumi imagini nu s-a întâmplat și nu se va întâmpla peste noapte. Poate chiar aveam nevoie de experiența zborului pentru a ajunge în acest punct? Să examinăm aceasta nu este sarcina noastră, domeniul nostru este mai restrâns decât atât. Să începem prin a demonstra că fotografia nu numai că a intrat în acest proces de dezvoltare, ci a ajutat și la pregătirea lui. Asta sună a paradox, până la urmă, fotografia nu a reprezentat adevărata victorie a viziunii asupra lumii cu perspectiva centrală? Dar da, și acest lucru este încă adevărat în anumite domenii; cu toate acestea, la început fotografia a acționat într-adevăr doar ca un catalizator, accelerând procesele, fără a lua parte la ele în sine.

A început destul de inofensiv. Pionierii fotografiei au avut o dorință de înțeles de a-și îndrepta aparatul foto spre motive în fața cărora desenatori și pictori au capitulat sau cel puțin s-au retras. Sarcinile speciale pluteau în fața ochilor lor. Conștienți de „obiectivitatea” mașinii, în primii ani au dovedit cu bucurie și bucurie cât de „fals” vedem. Deoarece cei mai mulți dintre ei erau inițial desenatori și pictori ei înșiși, ei erau foarte conștienți de dificultățile scurtării în reprezentările de sus. Acest lucru trebuie să fi fost sporit doar de preferința romantică pentru o vedere de sus care înstrăinează vederea obișnuită a mediului. Poate fi o coincidență faptul că prima fotografie din lume (de Niepce) arată un „peisaj-acoperiș” care, din punct de vedere al motivului său, este foarte asemănător cu poza menționată de Blechen. Dar faptul că primilor fotografi le plăcea să facă poze de pe acoperișuri – Bayard, de exemplu, de pe acoperișul Ministerului de Finanțe din Paris – poate fi dovedit de nenumărate imagini supraviețuitoare. Și aceasta nu mai este o coincidență, ci un simptom care a fost remarcat de caricaturiștii cu ochi ascuțiți ai vremii. Fotografii au vrut mai mult. În 1858, Nadar a fotografiat Parisul dintr-un balon cu aer și l-a transformat în realitate prin Jean Paul fictiv.

viziuni de dirijabil. Comentariul lui Daumier, caricatura intitulată Nadar ridică fotografia la înălțimea artei, este binecunoscută. Ironia este într-o oarecare măsură justificată, deoarece aceste prime fotografii aeriene nu au atins nivelul, nici artistic, nici tehnic, pe care îl reprezentau fotografiile portret ale lui Nadar. Cu toate acestea, erau adevărate senzații optice, la fel ca fotografiile altora cu acoperișuri și turnuri, sau fotografiile aeriene cu zmee și rachete cu sare din anii optzeci. Au fost dezvăluite părți ale realității care ar uimi chiar și un curător de coșuri, pentru că oricât de mult era obișnuit să vadă lumea de sus, nu o văzuse niciodată în acest fel – neafectat de tehnica de ajustare a percepției noastre.

În primul rând: acestea au fost poze! Pentru că dacă, privind în jos dintr-un turn, observăm liniile drepte în formă de săgeți ale străzilor

care traversează structura în relief a caselor sau unghiurile de talie clar delimitate ale spațiilor - momentul în care toate acestea apar în dreptunghiul imaginii fotografice, străzile devin linii de compoziție, chiar dacă doar datorită aleatoriei decupării imaginii. Desigur, o astfel de coincidență a însemnat că în aceste „compoziții” nu există nicio urmă a ceea ce este considerat bun și corect conform vechilor reguli academice. De aceea a fost necesar ca ei să aibă un efect revigorant asupra vederii plictisitoare a oamenilor. În lumina acestei interdependențe, trebuie să ne uităm la faptul că pictorii impresioniști – în cuvintele lui Durand – stăteau pur și simplu pe malul unui pârâu și pictau ceea ce vedeau în fața lor, fără să se deranjeze câtuși de puțin cu compoziția. Edgar Degas, în schimb, și-a editat cu atenție pozele, dar compozițiile sale erau total contrare principiilor estetice care fuseseră valabile până atunci; iar în cazul primelor, după cum vom vedea, încurajarea oferită de instantaneele fotografice poate fi considerată aproape sigură.

Ne este greu să empatizăm cu situația celor care au întâlnit pentru prima dată astfel de imagini fotografice. Cunoaștem astfel de poze de atâta timp și într-o cantitate atât de mare încât cu greu observăm ceva deosebit la ele. În timp ce fotograful de portret a păstrat editarea obișnuită a imaginii din pictură, iar fotograful de peisaj în același mod, în modul obișnuit, a condus intim privirea privitorului din pătratul din față (care era de obicei prea larg pentru a înregistra motive tehnice) prin pătratul central. iar în depărtare – pozele făcute de la luminatoare sau baloane erau complet noi. Ai putea spune că au devenit „inabordabile”. Desigur, acest lucru depinde de natura perspectivă centrală, care este o caracteristică naturală a fotografiei. Știm că punctul de vedere al fotografului este fix și determină perspectiva imaginii. Dar, în timp ce acest punct de vedere ar putea deveni cu ușurință punctul de vedere al observatorului în alte tipuri de imagini, nu a putut reuși aici. De asemenea, știm că acest punct de vedere fix nu se află pe baza faptelor cartografiate, ci undeva în aer. Nu există niciun prim plan care ar putea oferi indicii. O persoană simte că trebuie să meargă în aer - el însuși intră într-o stare de levitație.

„Imposibil” – au spus despre peisajele lui Cézanne, nu în ultimul rând pentru că a scurtat sau a eliminat complet primul plan. Din acest motiv, a fost aspru criticat atât de public, cât și de critici. Pentru că ceea ce i s-a permis fotografului nu a fost lăsat pictorului multă vreme. Desigur, nu pretindem că există o legătură directă între percepția lui Cézanne asupra peisajului și imaginile de „vizionare” fotografică, dar o interdependență indirectă este cu atât mai probabilă. Cel puțin în ceea ce privește contemporaneitatea fenomenelor: venise vremea când unele convenții picturale care predominaseră încă din Renaștere nu mai erau sustenabile.

Impactul fotografiilor de sus - așa cum se poate observa din interesul viu al presei contemporane - a fost extraordinar în societate în ansamblu. Considerăm imposibil să nu fi afectat pictorii. Aveau, de asemenea, un interes profesional și o sensibilitate vizuală mult mai mare. În unele cazuri, se poate afirma cu suficientă certitudine că aceste fotografii nu sunt doar impresii generale, ci efecte directe. Mai ales primele instantanee realizate de Adolph Braun în anii 1960,

fără de care pozele tabloide ale lui Monet și Pissarro cu greu ar fi fost posibile.

sunt imaginabile. Bulevardul des Capucines al lui Monet, pictat în 1873 (în prezent în colecția Field din New York) este o imagine de prim plan cu vedere de sus care nu a fost cunoscută în istoria picturii până atunci. Numai în imaginile de stradă din anii 1960 – ale lui Braun, Jouvin și alții – întâlnim figuri umane micșorate dincolo de recunoaștere și (din moment ce acestea nu sunt instantanee reale) neclare. Monet adoptă și acest efect de „deplasare” și, prin urmare, este capabil să creeze o impresie perfect autentică a mișcării învolburate a pietonilor - pentru ochii de astăzi. Ceea ce s-a văzut și ce nu s-a văzut în acest tablou în 1874, la prima expoziție impresionistă, este arătat de criticul Lerry în Charivari, pe care l-a avut cu adevărat sau presupus cu pictorul academic Joseph Vincent:

„În fața „Boulevard des Capucines” al lui Monet, Vincent a izbucnit în râs: „În orice caz, asta este genial”. Dacă asta nu este o impresie reală, închide. Dar ai putea să-mi spui ce înseamnă toate olitele alea negre de acolo? „Aceia sunt plimbători.” – „Așa arăt când merg? Ce vrea cu adevărat On? Îți bați joc de mine?'"

Este de înțeles că fotografiile lui Braun și multe fotografii similare, care au fost vândute cel mai adesea ca imagini stereoscopice, nu au stârnit o asemenea neplăcere - deoarece nu au fost prezentate ca „artă”. Nu a fost mai mult de un document fotografic pe jumătate făcut, nu tocmai rezolvat din punct de vedere tehnic. Astăzi, avem motive să admirăm reacția rapidă a artiștilor, care au reușit să transforme inadecvarea tehnică a acestor fotografii într-o virtute a expresiei. Edgar Degas a fost cel mai mare maestru în acest sens, iar din acest punct de vedere ne vom ocupa de el mai în detaliu, fiind el însuși un pasionat fotograf. Acum – din punctul de vedere al axelor imaginii modificate și al perspectivei modificate în mod corespunzător – menționăm doar un exemplu. În 1879, Degas a pictat în teatrul său placa de cupru napolitană a lui Diego Martelli. Punctul de vizualizare este neobișnuit de înalt, lucru pe care îl observăm mai întâi din cauza obiectelor plate care se află pe blatul mesei. Dar silueta bărbatului este și ea scurtată în funcție de „privirea în jos” abruptă, așa cum se știe din fotografii similare, dar cu greu din pictură. Modelul pare așadar a fi cu picioare scurte, așa cum am vedea dacă ar fi fotografiat efectiv din acest punct de vedere. Cât de neobișnuit a fost acest tip de scurtare în pictură este cu adevărat evident din faptul că nici măcar nu a fost văzut ca atare. În subtitrări, Martelli a fost descris ca un „gigant așezat” ca o siluetă cu picioare foarte scurte! Ne întrebăm de ce Degas a ales acest punct de vedere înalt. Nu este doar pentru a acoperi această trăsătură caracteristică a modelului? Dacă ar fi așa, ar exista un număr ciudat de uriași în șezut în viața lor. Atâta timp cât nu avem alte dovezi cu privire la picioarele scurte ale lui Martelli, clasificăm această presupunere drept o greșeală, care poate fi explicată printr-o scurtare picturală, care era încă destul de neobișnuită în pictură la acea vreme. Și ceea ce, împreună cu multe alte elemente, Degas a împrumutat din fotografie, eradicând vechile obiceiuri vizuale, scheme compoziționale rigide și convenții legate de spațiul imaginii.

Degas a participat și la prima expoziție impresionistă care a prezentat „Bulevardul” menționat mai sus al lui Monet; expoziția din 1874, despre care atât snobismul, cât și criticii oficiali de artă o credeau a fi lucrări de nebuni. Faptul că expoziția s-a desfășurat în incinta galeriei foto a lui Nadar conferă un plus unic corelațiilor ce urmează a fi prezentate aici. Mărturisește cooperarea avangardei picturale și fotografice, care se va repeta, și care a mai avut loc înainte. În cazul impresioniștilor, nu este nimic șocant. Impresioniștii – pictori în aer liber cu mâinile deschise care „acoperă” lumina soarelui și se străduiesc să surprindă „momentul” din fenomene – au dezvoltat în mod necesar o relație diferită cu „fotografii” decât nenumărații pictori academicieni și „oficiali” a căror fotografie ( de obicei furat și cu conștiință proastă) nu avea nevoie decât de indemnizație de model. Au folosit fotografia ca prototip pentru a fi copiată și, prin urmare, au avut nevoie doar de fotografiile convenționale care au fost conectate la pictură în primul rând. Ei, pe de altă parte - la fel ca avangardiştii de mai târziu ai artei moderne - au jurat pe fotografia experimentală şi se aşteptau de la ea la posibilităţi de a o face vizibilă, care nu fuseseră niciodată văzute până acum. De aceea, de exemplu, erau încă interesați de mașina de instantanee recent inventată

la admiterile sale destul de handicapate. Privind-o din acest punct de vedere, unul dintre aspectele științifice ale impresionismului poate fi bine înțeles - gândiți-vă doar la interesul pentru rezultatele fizicii culorilor din acea vreme - care s-a transformat ulterior în pictura cu adevărat „științifică” în neo- Impresionism.

Din caracterul istoric-art al studiului nostru rezultă că putem zăbovi mai mult decât și-ar dori cititorul la începuturile acestor relații. În subiectul acestui capitol (vedere de sus, vedere de sus), ar fi bine să ne apropiem de prezent și să ilustrăm interesul crescând pentru experiențele vizuale relevante cu o serie de exemple din ambele părți – pictură și fotografie. Am putea arăta că această viziune asupra lumii lucrurilor, care nu este de la sine înțeleasă pentru om, și-a păstrat caracterul „alienator” în măsura în care a devenit deosebit de relevantă în două domenii: în caricatură, care a exploatat „comicul” acestui vedere, și în suprarealismul figurativ, care - așa cum este bine cunoscut Dali , Răstignirea sa văzută brusc de sus - el a folosit efectul de alienare pentru a „șoc”.

Este mai important acum să aruncăm o privire la soarta ulterioară a celui mai extrem caz de imagini aeriene, fotografia aeriană pură.

Nadar în balon cu aer cald aprox. A făcut fotografii de la o înălțime de 300 de metri. Nu știm de fotografierea lui complet verticală: a folosit un unghi de vedere puternic oblic, dar – tocmai pentru că păstrează urmele vechiului tablou de perspectivă – fotografia a avut un efect agresiv, contrazicând orice fel de compoziție clasică a imaginii. Punctul de vedere, care în mod tradițional era întotdeauna situat în jurul centrului planului imaginii, acum deplasat uneori la stânga, alteori la dreapta, a fost plasat în pozițiile cele mai extreme și aproape scufundat în pământ.

Triboulet a întreprins o expediție foto nefastă într-un balon cu aer cald în 1897: când a aterizat la Paris, în ciuda tuturor protestelor

sale, vameșii orașului i-au deschis casetele pentru a vedea „ce era în ele”.

La sfârșitul anilor 1980, fiul lui Nadar și alți câțiva fotografi au reușit să facă poze complet verticale ale Parisului. Fotografii au depășit această etapă inițială datorită avionului și Primului Război Mondial. La acea vreme, au fost făcute fotografii cu succes și de la o înălțime de 1.800 de metri (în scopuri de recunoaștere militară, desigur). Această înălțime era deja suficientă pentru a ajunge la următorul nivel, cel puțin pentru anumite forme de relief: Pământul devenind „imaterial”. Doar un evaluator de ochi instruit ar putea „interpreta” liniile zimțate, formațiunile cu pată ușor de relief și alte structuri. Pentru spectatorul obișnuit, acestea erau imagini „abstracte” și nu diferă prea mult de cele pictate cu câțiva ani mai devreme de, de exemplu, Kandinsky sau cubiștii.

Prin urmare, nu se poate spune că acest din urmă tip de fotografie aeriană a avut un efect direct asupra picturii abstracte. Pe de altă parte, au oferit argumente comentatorilor și susținătorilor picturii, care își ating încă efectul dorit: dacă creăm distanța necesară între noi și suprafața Pământului, pasagerilor de avioane de astăzi li se prezintă „imagini” care nu sunt. mai puțin reale decât pădurile și câmpurile.vedere, și nu sunt mai puțin interesante decât Berchtesgaden la răsăritul soarelui, sau o vază cu flori. Deși nu o putem înțelege conceptual, totuși ne bucurăm de ea vizual. Din acest punct de vedere particular, spațiul perceptiv, spațiul pictural aservit punctului nostru de vedere, în care imaginile noastre sunt plasate timp de cinci sute de ani, nu mai există. Pierdut - împreună cu obiectele.

Aaron Scharf: Artă și fotografie

Fotografia ca artă plastică: arta plastică ca fotografie

Experimente fotografice și „trucuri”

În 1888, camera Kodak a apărut în scenă. „Apăsați doar butonul, restul depinde de noi”: această propoziție, cuvântul de ordine al producătorilor, s-a dovedit a fi semnificativă și pentru artele vizuale. Potrivit unei estimări din 1900, aproximativ 17 din suta de oameni care au intrat pe porțile Târgului Mondial de la Paris au sosit cu camere de mână. În zilele cu 300.000 de vizitatori, 51.000 de camere au făcut clic în zona expozițională. Această democratizare a fotografiei a sporit în mod necesar eforturile fotografilor de artă de a demonstra că aparatul foto este la fel de capabil să creeze o imagine cu valoare estetică ca și pictura; că procesul fotografic este, de asemenea, sensibil la toate „metodele de manipulare” și că un echivalent fotografic poate fi creat pentru aproape orice stil de pictură viu. Acești fotografi s-au găsit așadar într-o situație asemănătoare cu pictorii care au fost nevoiți să se afirme cu o jumătate de secol mai devreme, iar acest lanț de reacții de la sfârșitul secolului a avut, cu siguranță, o influență profundă asupra noilor tendințe în pictură apărute la acea vreme. .

Fotografii puriști au susținut că adevărata sarcină a mediului este simpla fixare a aparențelor naturale. Activitatea artistică a fotografului ar trebui să se limiteze la alegerea și aranjarea

obiectului și la alte tehnici de pre-expunere și expunere, nereflectorizante. Ei considerau că retușurile, efectele speciale și manipularea în camera întunecată sunt complet incompatibile cu obiectivele lor. Oponenții lor, în schimb, au fost de părere că fiecare instrument ar trebui exploatat, ceea ce nu poate decât să sporească caracterul estetic al fotografiei finite.

Motivul principal pentru care multe metode noi și neortodoxe au fost dezvoltate (sau reînviate) la sfârșitul secolului a fost acela că fotografi și-au dorit ca vechea lor artă să beneficieze de respectul deosebit datorat picturii și desenului. Nesăbuința lor nu a fost în niciun fel inferioară celei a pictorilor care nu țineau seama de tabuurile convenționale și chiar le-au depășit ca pricepere. Când unii artiști au început să distorsioneze imaginea „inviolabilă" a naturii, și fotografi lucrau cu ei în același timp cu considerente dubioase.

Louis Ducos du Hauron, de exemplu, a creat împreună cu colegii săi în 1889 un dispozitiv care a devenit instrumentul așa-numitului „transformism" fotografic. La fel ca oglinzile grecești, ele ar putea schimba proprietățile fizice ale obiectelor cu el - pentru a le spori caracterul estetic. Fotografia ar putea într-adevăr să compenseze anumite defecte ale naturii. Exemplele demonstrative ale lui Du Hauron sunt desigur exagerate; deși ne amintesc de trucurile de oglindă strâmbe cunoscute anterior, motivul creării lor a fost complet serios. Pentru această anamorfoză fotografică a fost folosit un sistem de rame mobile în locul obiectivelor. Cu această metodă, modelul nu poate fi făcut doar ridicol și urât, a declarat du Hauron, dar

„se poate corecta și înfrumuseța după dorință. Prin urmare, în fotografie - mai exact: în opera unui artist care nu acordă prea multă atenție regulilor estetice - o față prea colțoasă, de exemplu, își poate recăpăta proporțiile armonioase prin amplasarea competentă a celor două compartimente. , iar în acest fel imaginea va fi grațioasă și nobilă, chiar dacă este aceeași cu modelul original nici nu se poate spune."

„Transformismul" fotografic promitea să ușureze viața fotografului asediat, ale cărui modele obiectivul camerei le-a văzut cu totul altfel decât modelele în sine. Cu toate acestea, nu a devenit popular. În schimb, a prevalat retușarea negativului - corectarea imaginii care a făcut fericiți milioane de oameni.

La fel cum s-a schimbat percepția despre „trucurile fotografice" - în perioada în care a fost introdusă procedura de transformare a lui du Hauron - fotografia, care plutea ca schimbarea timpului de salon, a început să fie văzută într-o nouă lumină. Metodele și rezultatele s-au referit anterior la lumea interlopă a divertismentului artistic au devenit demne de atenția artiștilor serioși, care au căutat noi mijloace de exprimare în timpul marelui boom al artei postimpresioniste - poate chiar în disperarea lor. Începând cu anul 1890, au fost publicate multe cărți despre „divertismentul fotografic", care deseori au avut mai multe ediții. În acestea, precum și în mai multe articole publicate în ziarele ilustrate ale vremii, putem găsi perspective surprinzătoare asupra stilurilor și temelor picturii și fotografice ale secolului al XX-lea. Apariția ulterioară a modelelor de lumină și câmp magnetic, montaj și colaj, vederi în perspectivă neobișnuite, imagini

duplicate și duplicate probabil datorează mult acestei forme de artă populare la acea vreme. Autorul uneia dintre cărțile apărute la Paris la începutul anilor 1890 a recomandat-o atât în atenția artiștilor, cât și a fotografilor, spunând că, conform convingerii sale, se pot învăța multe despre forma picturală în timpul unei astfel de activități distractive.

Ideea artei ca joc - dezvoltată de Kant și apoi Schiller la sfârșitul secolului al XVIII-lea și elaborată de Konrad Lange la începutul secolului al XIX-lea - a devenit un aspect important în estetica teoreticienilor secolului al XX-lea. Theo van Doesburg, care aparținea lui de Stijl, credea că premisa esențială pentru un proces cu adevărat creativ – pe care l-a numit Gestaltung sau modelare – este plăcerea intelectuală care decurge din libertatea experimentării. El a considerat jocul „primul pas al creației”. În eseul său din 1929, Un film ca formă pură, care a modelat în mod caracteristic dezvoltarea ulterioară a filmului, el a remarcat că, la fel ca și alte medii, fotografia (precum filmul) trebuie acum să se orienteze către expresia pur creativă, după ce a lăsat în urmă cele două etape de dezvoltare anterioare: stadiul imitaţiei şi experimentării şi manipulării cu dispozitive tehnice.

Istoria fotografiei mărturisește faptul că în mod regulat au fost efectuate experimente foarte surprinzătoare pentru a face procesul mai sensibil la nevoile artistului. Creșterea puterii expresive a dus adesea la o suprimare conștientă a posibilităților naturale ale mediumului. Încă din anii 1840, s-a sugerat ca perfecțiunea lentilei să fie compensată prin utilizarea lentilelor defecte. Sticla sau alt material transparent plasat între lentilă și placă este diferit, așa-numitul a fost folosit pentru a obține „efecte armonice”. Diverse tehnici de copiere și retușare au extins și mai mult domeniul subiectivității solicitat cu pasiune de fotografi. În 1868, fotograful ilustrat a descris metoda de copiere pe hârtie brută de desen, în care detaliile se pierd, iar rezultatul arată mai mult ca „desene sepia sau cu cerneală decât fotografii”. Prin rotirea unui disc perforat în fața modelului, Mayall a reușit ca marginile portretelor foto să fie iluminate, imitând schițele cu creion și cărbune. Procesul foto-ironic al lui Sarony – descris în Art Journal în 1871 – a combinat carnea fotografică cu personalitatea semnăturii artistului când a plasat pozitivul translucid pe un spate satirizat. Conform descrierilor contemporane, efectul este „complet înșelător în ceea ce privește originea sa; induce în eroare chiar și artiștii în așa măsură încât ei atribuie ceea ce văd priceperii unui pictor în miniatură”.

În anii 1890, revistele de artă au dedicat nu mai puțin spațiu decât revistele de fotografie metodelor fotografiei artistice. Au dovedit-o studii amănunțite – art

nașterea sa în fotografie, Metode de ștergere și modificare în fotografia Festo și alte titluri similare - ce gamă largă de forme a deschis fotografilor. S-au discutat diferite tehnici, precum cea a lui du Hauron, sau tehnica umbririi, folosirea spray-urilor, pistoalelor de vopsea (aer-brush); sau cum să spălați gelatina fotosensibilă pigmentată.

Pistolul de vopsea care a apărut în această perioadă a fost la fel de util din punct de vedere tehnic, pe atât de semnificativ în sens simbolic. Folosit în principal pentru retușarea foto și pentru adăugarea de forme și fundal suplimentare. A fost posibil să se creeze gradațiile tonale fine necesare pentru o impresie fotografică consistentă. Acest instrument a fost util în special pentru artiști, în special pentru designerii grafici care lucrau în competiție cu camerele. „Creionul pneumatic” – așa cum se numea atunci – a fost, în ochii unora, arma supremă împotriva fotografilor în lupta pentru primatul în bogăția tonală: era și respingerea definitivă a stilului liniar și capitularea față de formă fotografică.

Dar pentru Man Ray, Moholy-Nagy și alți artiști asociați cu Bauhaus, mai târziu a întruchipat o valoare nouă și pozitivă. Capacitatea de a afișa forme non-figurative cu subtilitatea tonală impersonală caracteristică fotografiilor a devenit vitală în exprimarea esteticii mașinilor, în negarea individualității artistice și în numerotarea ideii convenționale de artă.

Fotografie artistică

AH Wall, în critica sa din 1896, a enumerat tipurile de suprafețe folosite în fotografie la sfârșitul secolului trecut pentru a simula alte tipuri de lucrări de artă: „o fotografie proastă nu va deveni niciodată o imagine bună prin simpla copiere a acesteia pe o suprafață uniform granulată. , hârtie aspră de desen sau hârtie care este ridicol de obișnuită, încrețită, este acoperită cu un model sau chiar imită o pânză."

Poate cel mai revoluționar dintre instrumentele care au creat impresia semnăturii unui artist a fost imprimeul versatil din cauciuc bicromat, cu care copia putea fi modificată. Emulsiile pictate, sensibile la lumină erau de fapt cunoscute înainte, dar condițiile favorabile pentru fotografia artistică din anii 1890 aproape garantau reînvierea acestui proces și a altor procese pe jumătate uitate. Pe emulsie se pot aplica orice culoare în timpul imprimării cauciucului. Suprafața ar putea fi construită într-o anumită măsură prin intermediul unor straturi groase, suprapuse. Erau liberi să folosească fie o perie, fie un alt instrument, iar imaginea în sine trebuia să dea impresia de lucru manual. În trecut, fotografia nu era capabilă să întruchipeze calități tactile: să ofere privitorului un sentiment al tangibilității suprafeței. Acest lucru este acum, dacă nu complet, rezolvat. Dar chiar și cu imprimarea din cauciuc bicromat, este practic imposibil să armonezi cu succes texturile suprafeței cu formele diferitelor obiecte vizibile. Rouille Ladeveze și-a expus amprentele din cauciuc la Paris în 1894, apoi împreună cu Alfred Maskel și Robert Demachy la Londra. Efectul lor a fost senzațional: „A devenit imediat clar că noua putere a fost astfel pusă în mâinile lucrătorilor tabloului. ... La prima vedere, ele dau impresia unei acuarele sau a unui desen cu creta realizat de un maestru.”

Se spunea că metoda de imprimare cu cauciuc aduce fotografia mai aproape de arta creionului și pensulei decât oricare dintre predecesorii săi.

Cartea lui Robert de la Sizeranne, publicată în 1899 – La Photographie est-elle un art? – include reproduceri ale multor fotografii care cu greu pot fi distinse de litografii sau gravuri. Unele dintre ele au chiar semne de disc. Paul Bourgeois a susținut în Esthétique de la photographie, publicată în 1900, că, cu ajutorul unor noi materiale precum bicromatul de cauciuc și hârtia de velur de carbon, fotograful și-ar putea personaliza munca. Fotografia nu mai este atât de mult o manipulare automată cum era înainte și implică nu numai munca mâinii, ci și munca spiritului, scrie Bourgeois. THE

tema și stilul fotografiilor din cartea sa urmăresc complet pictura contemporană: picturi de gen și peisaj, peisaje marine, tablouri istorice costumate, exotism și erotism, scene de vânătoare, studii cu animale și, bineînțeles, japonaiserie. Subiecți străvechi precum Alma Tadema, balerini și spălători precum Degas, efecte meteorologice speciale, vaci care pășesc pe dealuri și nimfe care se zbârnesc în poieni rustice. Nu există nicio temă cunoscută din pictură care să fi fost lăsată în afara acestei scântei de fin-de-siècle a fotografiei picturale; iar aceste subiecte erau foarte populare.

Aceleași legi se aplică fotografilor, scria Henry Peach Robinson în anii 1890, ca și pictorilor. Fotografia se poate exprima în portrete, peisaje și imagini de gen în același mod ca pictura. Deși a recunoscut că există regiuni ale imaginației în care fotografia nu mai poate pătrunde – cu alte cuvinte, aceste sfere promit mai mult picturii – nici acest mediu nu lipsește din poezie. Potrivit lui, realismul absolut nu a avut niciodată succes în nicio artă, iar fotografii ar trebui să sublinieze și Idealul în pozele lor. Robinson le-a sfătuit fotografilor să surprindă aceleași scene rurale și de pe litoral care au fost prezentate în expozițiile de artă ale Academiei Regale. Cataloagele Academiei sunt pline de idei. De asemenea, a prezis cu îndrăzneală venirea unei epoci în care fotografia va procesa cu succes temele evocatoare ale lui Holl și Israels.

Deși afirmațiile referitoare la statutul fotografiei din ediția din 1899 a Fotogramelor anului sunt prea presumptuoase, ele indică în mod clar simțul scopului cu care fotografii au preluat rolul artei descriptive la sfârșitul secolului. Ei susțineau, de exemplu, că, după ce pictorii de peisaj au devenit simpli „copiști", fotografi de peisaj i-ar putea conduce înapoi la obiective mai nobile: „Selecția – întotdeauna selecția – ar trebui să fie, prin urmare, cuvântul de ordine al fotografului. ... Realizarea pozelor este mai mult scopul. ... N-am putea să-i dăm fotografului un sfat mai bun decât să-l încurajăm să studieze lucrările unor artişti precum Corot sau Millet, şi marele lor exemplu, Constable. Poate că sună îndrăzneț, dar în vremea noastră, probabil, mai mulți fotografi decât pictori sunt influențați de respectul adevărat și sincer pentru frumusețea Naturii. Pictorul obișnuit, a cărui vedere asupra peisajului este o rudă apropiată a topografului său, își mărturisește rușinea când dă peste o scenă de cioban atârnată într-un Salon fotografic. Munca aparatului de fotografiat nu este așadar în întregime irosită dacă „încurajează" pictorul topografic către lucruri mai înalte. ... Fotograful poate dezvolta talentul rar al viziunii, iar acest lucru îl ridică, fără îndoială, la rândurile artiștilor."

Această atitudine a început să se schimbe atunci când fotografi adunați într-un grup numit „Foto-Secession” în 1902 au început să susțină neclintit toate noile stiluri de pictură și sculptură apărute în primul deceniu al secolului nostru. Acest grup condus de Alfred Stieglitz reprezintă cel mai norocos concordat de fotografi, pictori și sculptori de până acum. Celebra lor galerie, 291, a fost deschisă în 1905 în New York City, la 291 Fifth Avenue, unde, pe lângă lucrările celor mai buni fotografi contemporani, sculpturile și tablourile lui Rodin, Matisse, Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau, Cézanne , Picasso și Picabia, au fost prezentate și desenele sale. Niciuna dintre primele expoziții de sculptură africană nu a fost organizată în 291. Din 1903 până în 1917, „Photo Secession” a publicat și Camera Work, care a avut, fără îndoială, cel mai mare impact printre revistele care se ocupau atât de arte vizuale, cât și de fotografie. Autorii săi au inclus și Gertrude Stein, Maurice Maeterlinck, GB Shaw și HG Wells. Cum au simțit ei despre valoarea fotografiei ca formă de artă poate fi măsurat din reacția lui Shaw la fotografiile lui Frederick Evans, faimos pentru portretul lui Aubrey Beardsley: „Impactul său la acea vreme a fost mult mai mare decât poate avea în prezent; pentru că la acea vreme, întrebarea dacă fotografia este o artă plastică nu se punea cu greu în serios. ... Evans a decis acest lucru dintr-o lovitură pur și simplu dându-mi una dintre amprentele sale de platină.”

Maeterlinck a perceput triumful fotografiei ca fiind descoperirea unor noi orizonturi în artă: „Mulți

an în care soarele ne-a dezvăluit capacitatea sa de a înfățișa obiecte și creaturi mai rapid și mai precis decât creionul sau fierul de călcat. Se pare că lucrează numai în felul său și după propriul său plac. La început omul nu putea face altceva decât să păstreze ceea ce făcuse lumina impersonală și nemiloasă. Încă nu i s-a permis să-l impregneze cu propriile sale gânduri. Dar se pare că gândirea a descoperit acum un gol prin care poate pătrunde în misterul acestui ero fără nume, îl poate cuceri, îl subjuga, îl entuziasmează și îl poate forța să spună lucruri care nu au fost încă rostite în întregul tărâm al clarobscurului, farmec, frumusețe și adevăr ...”

Artiștii și criticii ale căror lucrări proprii, sau lucrările pe care le-au susținut, nu semănau deloc cu fotografia, au făcut concesii foarte generoase fotografiei artistice. Sentimentul de ostilitate s-a dezvoltat în tabără care nu a fost dispus să permită fotografiei câmpul reprezentării vizuale descriptive. „Poate că cel mai mare dușman al realismului contemporan este creșterea continuă a fotografiei”, a avertizat unul dintre autorii secolului al XIX-lea. Artiștii care lucrau la marginea naturalismului erau adesea simpatizanți cu fotografia, dar aveau rezerve deosebite cu privire la fotografiile care erau editate până când păreau imagini cu creion sau pensulă. Desigur, este dificil de decis dacă vorbesc despre preocuparea pentru cauza fotografiei, autoapărare sau chiar ambele. Joseph Pennel, de exemplu, s-a plâns în 1897 că „a procesa fotografiile astfel încât să pară desene sau picturi este înșelăciune. ... Singura nemulțumire pe care artiștii o au față de fotografi este că ei înjosesc și ieftinesc totul, chiar și propria lor lucrare remarcabilă, atunci când insistă că și ei sunt artiști.”

În 1908, Camera Work a publicat o serie de interviuri cu artiști și critici importanți. Li s-au arătat tuturor imagini de către Steichen, Demachy, Puyo și alții, apoi au fost rugați să-și exprime părerile despre ei. Toți au vorbit favorabil, iar unii cu entuziasm și, în general, au avut puține obiecții cu privire la clasificarea acestor imagini drept opere de artă. Dar rezervele obișnuite au fost exprimate și aici. De exemplu, Rodin a declarat: „Eu cred că fotografia poate crea capodopere. ... Consider Steichen un foarte mare artist. ... Nu știu în ce măsură îl interpretează Steichen și nu văd nimic în neregulă; Nu acord nicio importanță mijloacelor prin care vă obțineți rezultatele, care trebuie să fie întotdeauna, totuși, fără echivoc fotografii.”

Iar Matisse, punând-o cu prudență, a declarat: „Dacă o persoană cu bun gust înoată, fotografia acționează ca o operă de artă”. (dar) Fotograful ar trebui să intervină cât mai puțin posibil. să se piardă farmecul obiectiv pe care obiectul îl posedă în mod natural. Lasă fotografia să înregistreze și să ne furnizeze documente.”

Artă fotografică

Cât despre miile de tablouri agățate la expozițiile anuale ale Salonului de la Paris și ale Academiei Regale de la sfârșitul secolului, dacă cineva se uită prin vechile cataloage și reviste de reproducere, nu poate nega influența enormă a fotografiei în ele. Temerile criticilor mai în vârstă nu erau neîntemeiate. O reproducere alb-negru a multor imagini nu este diferită de o fotografie. Cu toate acestea, majoritatea dintre ele - deși sunt picturi recunoscute - sunt în mare parte fotografice în ceea ce privește forma lor. Se pare că au conceput relativ puține imagini fără să aibă o fotografie în mâini sau în fața minții.

Un observator contemporan a numit școala franceză a festonului „atrofiată” la sfârșitul secolului cu suficientă rațiune. Potrivit acestuia, el doar „creează fotografii colorate fără niciun farmec, patos, reverență, vivacitate sau invenție”. Picturile sunt „atât de urâte, grosolane, fotografice și neplăcute,

deoarece doar o pânză și o pictură fără trăsături o pot învechi.” Pentru a susține opinia acestui critic, putem cita lucrări precum picturile lui Jean Béraud și Edmond Grandjean despre viața pariziană, care au un caracter atât de fotografic încât se poate chiar presupune pe bună dreptate că au fost pictate direct pe fotografii. Aceste lucrări sunt ilustrații inofensive care reflectă evenimentele zilei, în care măiestria umbrește complet imaginația. Nu sunt nici picturi, nici hibrizi foto, dar par mai puțin reali decât subiectele mai picturale, dar mai omogene ale impresioniștilor.

La Salonul de la Paris din 1899, pânzele lui Jan van Beers, Camille Bellanger, Benner și Bouguereau au fost pictate imagini fotografice. Când sunt văzute în reproducere, s-ar confunda coșurile lui Chocarne-Moreau și clovnii beți, sau procesiunile țărănești ale lui Buland, ca fotografii. Figurile Fayumi ale lui Gérome au loc într-o gamă largă de contexte, dar se bazează în mod inconfundabil pe fotografii. Temele subclasice ale lui Courtois și Aublet evocă imaginile statice fotografice de la începutul secolului. Leda lui Aublet care se

îndepărtează de lebăda coseledo ar putea fi chiar împușcată în Bois de Boulogne, cu condiția să reușești să surprinzi un moment în care nimeni nu se uită.

Salonul din 1900 nu a fost diferit. Și putem adăuga că sculpturile expuse au fost la fel de fotografice ca și tablourile. Temele sentimentale și erotice au fost prezente în proporțiile obișnuite: scene de maternitate și copii, anecdote de prăjituri zaharine, tragedii la masă și farse în salon, teme de gen de la orice vârstă posibilă; nuduri fotografice ardând alge marine, rătăcind pe malurile râurilor, luptă jucăuș cu florile sau în timp ce gătesc prânzul într-un harem din Cairo. Chiar și subiectele fictive au fost pictate mai mult ca și cum artistul le-ar fi fost martor; sau mai precis: de parcă ar fi surprins priveliștea cu o cameră. Strămoșii direcți ai fanteziei debordante de la Hollywood sunt temele populare ale vremii: comerțul cu sclavi și discuția îndelungată a trecutului romantic.

Cartea lui Francois Jourdain despre scena artistică oficială din Franța în ultimul sfert al secolului trecut se intitulează pe bună dreptate Douăzeci de ani de mare artă sau Lecții de Niaserie. Ilustrațiile sale confirmă cele mai întunecate temeri ale lui Baudelaire: indiferent de subiect, ele sunt mărturii elocvente ale influenței atotcuprinzătoare a camerei. Lucrările selectate de Jourdain – fie că sunt despre Grande Armée sau despre delituri flagrante incitante, evenimente antice sau încercări și necazuri domestice, fie că sunt de natură religioasă sau morală sau chiar comedii – toate demonstrează în mod clar banalitatea veche a temelor. și soluții artistice, care este consecința faptului că pictorii, renunțând la imaginație, s-au supus regulii fotografiei. Pe baza unui articol relevant (care a fost publicat într-unul dintre primele numere ale revistei Studio, în iunie 1893 sub titlul Camera – prietenul sau dușmanul artei?), este posibil să se măsoare amploarea influenței fotografiei asupra pictura. Potrivit editorului, întrebarea este foarte greu de rezolvat și, privind arta anului 1893, trebuie să ținem cont de cele mai diverse vederi. Potrivit lui, acest „artist mecanic a ucis pictorul în miniatură, a depășit numeric pictorii de portrete mai mici și a făcut ca gravorul pe lemn să fie depășit”. A stârnit artele în același mod în care mașina cu abur a răsturnat vechiul sistem de nave și vagoane de la acea vreme. Camera a devenit un accesoriu mai mult sau mai puțin recunoscut al echipamentului artistului . Dar fotografia a modificat cu adevărat viziunea artistului asupra naturii? A afectat și cum vederea aparatului de fotografiat asupra oamenilor? El răspunde la propriile întrebări după cum urmează: „Este imposibil să negați că multe școli moderne de pictură privesc natura așa cum este văzută de aparatul de fotografiat. Compoziția academică a imaginilor figurative sau de peisaj este în prezent înlocuită de aranjamentul mai mult sau mai puțin contingent care favorizează grupările aparent nestructurate de instantanee Kodak.”

Școala lui Bastien-Lepage, care a influențat puternic pictura engleză, a fost influențată și de aparatul de fotografiat. Cu toate acestea, avertizează autorul, astfel de picturi sunt doar fotografii îmbunătățite cu culori naturale. Există o amintire despre La Sylphide de la Beer, ai cărui critici l-au acuzat pe artist

imaginea sa a fost creată prin revopsirea unei fotografii; disputa s-a transformat apoi într-un proces. Pictura „Bank” a lui William Logsdail

era atât de fotografică încât era sigur să vorbim despre efectul mașinii fără a-l acuza pe artist că folosește pe ascuns o cameră. Autorul articolului afirmă că reprezentările animalelor au devenit mai exacte, iar printurile care circulă pe piață abandonează utilizarea culorilor și preferă soluțiile alb-negru. Toate acestea reprezintă triumful gustului care se hrănește cu credința că „soarele nu poate minți". Lucrările lui Meissonier și ale școlii olandeze sunt cumpărate pentru detaliile atent observate: „Tomegs astăzi prețuiesc statisticile, măsurătorile și textura mai mult decât frumusețea abstractă, armoniile cromatice sau compoziția decorativă", continuă autorul, cu siguranță Studioul gândindu-se la stilul Art Nouveau. exemplificat în mod deschis prin

În ceea ce privește întrebarea „prieten sau dușman", au fost împărtășite opiniile multor scriitori și artiști englezi importanți. Au fost multe și variate răspunsuri la întrebare, care sunt documente interesante ale coexistenței neliniștite a artei și fotografiei de mai bine de douăzeci de ani. Potrivit lui Alma-Tadema, Millais și Brett, fotografia a avut un efect benefic asupra artelor vizuale. După ce Alma-Tadema s-a convins că mașina are un efect foarte sănătos și util, a concluzionat cu generozitate că este „extrem de utilă pentru pictori". Millais a făcut o declarație similară: „Fotografia este, fără îndoială, benefică și adesea valoroasă pentru artist". Brett credea că „fotografia va juca un rol enorm în educarea omenirii la obiceiul onestității".

Pe de altă parte, Pennell credea că imaginea fotografică este falsă și provoacă un mare rău pictorilor care cad sub influența ei. În răspunsul scris către Studio, acesta a negat – în mod greșit – că fotografia ar avea vreo influență asupra artiștilor școlii „moderne". „Nu cred", a declarat el, „că fotografia a influențat deloc arta modernă, adică arta unor oameni precum Whistler, Degas, Chavannes, Rodin, Gilbert și Gaudeur". În răspunsul său, Frith - pictorul de la Derby Day și Paddington Station - a scris în mod înțeles că „fotografia nu a fost bună pentru artă și a dăunat reprezentanților anumitor ramuri ale artei - și anume pictorilor și gravorii în miniatură - atât de mult încât din urmă - cu fotogravura - aproape tonkretette; iar prin imprimeurile colorate imitând miniaturi, el a dat o lovitură fatală acestei arte plastice."

Deși artistul academic WB Richmond și-a exprimat teama că fotografia ar putea deveni „distrugătorul artei", el nu a putut sugera un antidot eficient: „Nu cred că există un artist în Europa care să nege valoarea fotografiei. În același timp, unii ar putea spune că expozițiile foto moderne mărturisesc abuzul de fotografie. ... Am auzit că Kodak a preluat rolul caietului de schițe (al artistului)... Fotografia nu poate fi niciodată artă, dar este un ajutor valoros."

Potrivit lui Lord Leighton, președintele Academiei Regale, ideea este pur și simplu că „fotografia poate fi de mare beneficiu sau în detriment pentru artist, în funcție de faptul că este folosită inteligent și judicios sau nu". Walter Crane, artistul academic William Yeames și alții au susținut utilizarea studiilor fotografice. Nu este, deci, de mirare că John Swan a scris: „Consider că jumătate din pozele expuse la expozițiile foto moderne... sunt dezvoltări fotografice". Walter Sickert, care susținea într-o altă parte a aceluiași număr că

„în măsura în care un pictor sau un desenator lucrează după fotografii, în măsura în care își epuizează puterea de observare și de exprimare” — în mod ciudat, în același an a expus o portret la New English Art Club (probabil un portret al domnului Bradlaugh), care, conform descrierii din catalog, a fost „realizat după o fotografie”; iar în primii ani s-a bazat foarte mult pe materialul fotografic. Ca răspuns la o întrebare a Studioului, el și-a dorit imposibilul atunci când a afirmat: „Ar fi bine dacă faptul că un tablou a fost realizat dintr-o fotografie sau pe o fotografie ar fi întotdeauna subliniat în cataloage”. Profesorul Frederick Brown, care a predat la Școala Slade și a fost, de asemenea, membru al New English Art Club, orientat spre impresionist, credea, la fel ca Pennell, că „cea mai bună artă a timpului nostru nu a fost deloc influențată de fotografie, deși avea un influență asupra multor pictori”.

Argumentele pro și contra ar fi putut fi condimentate de câteva decenii de experiență. Cu toate acestea, opinia lipsită de imaginație a celui mai intervievat artist nu diferă în esență de ceea ce se putea auzi în 1839 când s-a născut fotografia. Doar artiștii și scriitorii care au fost de acord cu principiul general reprezentat de simboliști și alți postimpresionisti - că arta înseamnă ceva mult mai profund decât simpla imitație - ar fi putut mărturisi că o nouă și importantă interpretare s-a născut în lupta de o jumătate de secol cu imagine fotografică. Niciunul dintre artiștii care au răspuns Studioului nu a simțit asta. Nu a existat nicio urmă a pozițiilor mai extreme deja cunoscute din Franța în răspunsurile lor. Nu au înțeles, sau nu au vrut să înțeleagă, importanța fotografiei în avansarea cauzei antinaturalismului artistic.

Există multe exemple despre cât de tristă a fost starea artei în ultimul deceniu al acestui secol plin de evenimente. Poate că va fi suficient să menționăm doar câteva. Lady's Pictorial a scris pentru a pregăti un articol pentru numărul său al Academiei tuturor călugărițelor care aveau picturi la expoziția Academiei Regale din 1894 și le-a cerut schițele pentru fotografiile lor. Spre marea uimire a editorilor, în multe cazuri, în loc de schițe, s-au primit fotografii care practic nu se deosebeau de tablouri.

George Moore, un prieten și susținător al impresioniștilor francezi, a dedicat un capitol al cărții sale Modern Painting (1898) problemei dificile, dar importante, a relației dintre fotografie și artă. Învățarea despre arta japoneză ne-a afectat cu siguranță simțul culorii, a scris el: „Este puțin probabil ca invenția fotografiei să o fi modificat, dacă nu a schimbat cu siguranță modul în care percepem în general lumea exterioară?”

Moore a condamnat mentalitatea pictorilor contemporani care se bazează prea mult pe cameră de dragul ușurinței. El a enumerat cu îndrăzneală câțiva dintre acești „artști recunoscuți”: Edward Gregory, Charles Bartlett, pictorul academic Sir Hubert Herkomer, iar picturile lui Mortimer Menpes sunt din ce în ce mai slabe, se plângea Moore, pentru că acești pictori erau prea cufundați în fotografii. Salt, a mers atât de departe încât a presupus că Herkomer și-a fotografiat mai întâi modelele de portrete pe pânză și le-a pictat așa. Este atât de probabil adevărat că Herkomer a copiat cel puțin câteva portrete comandate din fotografii. Este bine cunoscut faptul că în 1898, de exemplu, anul apariției picturii moderne, a folosit fotografii pentru portretul său

al filozofului Herbert Spencer. Merită să ne amintim gândurile acestui artist despre modul în care aparatul de fotografiat a influențat pictura portretului: „Utilizarea universală a camerei”, a scris el, „a obișnuit publicul cu o evaluare mai critică a asemănării”. Cu alte cuvinte, fotografia l-a antrenat să vadă asemănări, drept urmare portretistul de astăzi trebuie să socotească cu o critică mult mai puternică în ceea ce privește asemănarea decât pictorii de epoci mai înaintate.” În cele din urmă, Moore a menționat Menpest drept exemplul cel mai flagrant al modului în care un pictor abuzează de fotografii; și probabil că nu a exagerat când a susținut că acest artist cu greu mai desenează după natură.

Dincolo de fotografie

Reacții post-impresioniste

În timpul secolului al XIX-lea, ideea că arta este o chestiune de imaginație mai degrabă decât de optică a fost aproape complet nemaiauzită. A reînviat însă în dezbaterile despre fotografie și artă, iar în ultimul sfert de secol a devenit un articol de credință. Toate stilurile postimpresioniste, cu toată puterea lor, au respins ferm lumea materială văzută prin cameră. Mulți

epoca literaturii și artelor vizuale a fost afectată de disprețul său nestăpânit față de viața modernă mecanicistă și lipsită de imaginație, pe care oricum o privea destul de dispreț. Respingerea comunității realismului fotografic artistic și literar a jucat și un rol în faptul că acestea au interzis în mod conștient reprezentarea obiectivă și au cerut validarea subiectivității. Filmul și nefirescul au fost lăudați. În artă, personalitatea, intuiția și o percepție mai abstractă a realității erau considerate fundamentale. Depășirea limitelor lentilei a devenit o provocare.

Desigur, fotografia nu a fost singura forță care a provocat această reacție, dar a devenit totuși un simbol, ca expresie cea mai vizibilă și tangibilă a stării de spirit care a respins atât de mult spiritele rebele ale epocii. De îndată ce artistul a încercat să rupă tradiția imediată a predecesorului său - care a fost adesea combinată cu prezentarea agresivă a lucrărilor predecesorilor mult mai timpurii -, de îndată ce a declarat că lumea vizibilă trebuie să servească invizibilul, a trecut într-un astfel de tărâm nemărginit al conștiinței, subiectele cărora el credea că niciun fotograf nu poate fi descoperit și surprins de nicio cameră.

Am putea alcătui un catalog nesfârșit de ajustări, toate acestea să mărturisească noul spirit al renașterii artistice.

„Imitatorul este o creatură rău”, scria Whistler în 1878. Dacă un artist ar fi cel care pictează doar copacul, sau floarea, sau suprafața pe care o vede în fața lui, fotograful ar fi regele artiștilor. Artistul trebuie să treacă dincolo de asta: trebuie să pună mai mult pe pânză - dacă pictează un portret - decât chipul modelului din acea zi; cu alte cuvinte, trebuie să pictezi și persoana, nu doar trăsăturile ei. Ar trebui să considerați floarea doar ca o cheie, dar nu ca un model, în compoziție.”

Poeții și artiștii simboliști, fără excepție, urau imaginea fotografică. Scriind despre Salonul din 1889, Félix Fénéon i-a criticat pe pictorii cărora le plac detaliile fotografice și care creează fotografii care sunt numite „cinic” picturi. În 1888, prietenul său Edouard Dujardin a lăudat arta simbolistă și a susținut că reprezentarea naturii este o „fantezie deșartă”. Scopul picturii este exprimarea sentimentelor, a căror percepție este legată nu de aspectul exterior al lucrurilor, ci de esența și natura lor interioară. S-a îndrăgostit de valoarea artei primitive și japoneze, care a fost, fără îndoială, alimentată de oroarea lui față de realismul fotografic. De ce ar trebui să returnăm „mii și mii de detalii nesemnificative pe care ochiul le percepe?” Caracteristica esențială trebuie evidențiată și recreată – sau chiar mai mult: creată. Chiar și un singur contur poate fi suficient pentru a reprezenta o față. Pictorul fluieră către fotograf și își propune să surprindă realitatea interioară și esența obiectului selectat cu cele mai puține linii și culori posibile, dar caracteristice. Arta primitivă și folclorică este așadar simbolică. ... Și arta japoneză, de asemenea.”

Un alt scriitor simbolist G. Albert Aurier – un prieten al lui Émile Bernard, Van Gogh și Gauguin – a mai scris: „Fixarea clarvăzătoare a anecdotelor cotidiene, imitația stupidă a naturii văzută prin gaura cheii, observația directă, iluzionismul, carnea și banalitatea un dagherotip și nici nu satisface un pictor sau un sculptor demn de numele său”.

Odilon Redon a pus la îndoială credința comună că fotografia este un proiector al adevărului. Potrivit acestuia, artistul poate scoate la suprafață un adevăr mult mai profund din natură decât fotografia, care surprinde doar faptele goale și care nu are vioiciune: „Efortul – sau poate prostia –, pasiunea febrilă sau nestăpânită pentru succes sau îmbogățire a avut l-a corupt pe artist, împiedicându-i și receptivitatea la frumos. El folosește fotografii direct și rușinos pentru a ajunge la adevăr. Cu bună-credință sau nu, el crede că rezultatul este satisfăcător dacă oferă la fel de mult ca aleatorietatea oarbă a materiei prime. Fotografia nu transmite decât lipsă de viață. Emoția dată direct într-o experiență naturală este întotdeauna asociată cu o calitate a adevărului care este autentică într-un mod complet diferit și care poate fi verificată doar de natură. Celălalt (adevărul de fapt) este un adevăr periculos.”

Asemenea prietenilor săi simboliști, în 1888 Gauguin a protestat puternic împotriva picturii iluzioniste. În pictura nouă și mai imaginativă – numită „impresionism” – a văzut antidotul la imaginea camerei, sărăcirea artei: „Consider că impresionismul este un mod cu totul nou, care diferă neapărat de tot ceea ce este mecanic, de ex. din fotografie.” Potrivit lui, acest proces a dăunat artei: „Mașinile au intrat și arta a plecat... N-aș crede nici pe departe că fotografia poate fi favorabilă pentru noi”. În 1891, Aurier a mai scris că Gauguin a fost primul care a recunoscut „inutilitatea realismului și lucrurile mărunte ale impersonalității fotografice, care duc în rătăcire atât de mulți pictori de astăzi. Și a încercat să recreeze adevărata artă în societatea noastră, care era atât de puțin pregătită pentru această revoluție, arta renașterii ideilor, a simbolurilor vii, arta lui Giottos, Angelicos, Mantegnas și Leonardos."

În 1889-90, când locuia în Saint-Cloud, lângă Paris, tânărul Edvard Munch și-a propus un program artistic radical nou. Fără îndoială, influențat de ideile Gauguin și simboliste și conștient că crea ceva cu mult peste capacitățile camerei, el a declarat: „Nu mi-e frică de fotografie până nu poate fi folosită în rai și în iad. Mai devreme sau mai târziu, acest tablou - înfățișând femei și bărbați care ard cu piatra citind - trebuie pus capăt. Voi picta oameni care respiră, simt, iubesc și suferă. Oamenii vor înțelege sfințenia acestui lucru și își vor scoate pălăria înaintea lui, la fel ca în biserică.”

Vincent van Gogh scria despre „noua cale” către Theo (probabil în vara lui 1888): „trebuie să exagerăm cu îndrăzneală efectele produse de culori, fie că sunt armonioase sau nu. Același lucru este valabil și pentru desen - desenul precis, colorarea precisă poate să nu fie nici măcar un obiectiv esențial, pentru că chiar dacă am putea surprinde imaginea în oglindă a realității, cu culorile ei și tot, nu ar fi deloc o imagine, la fel ca o fotografie. nu este."

Și într-o altă scrisoare către fratele său (circa septembrie 1889), Vincent a scris despre cât de important este să ai simțire și individualitate în pictură și să evite plauzibilitatea totală a imaginii fotografice: „Acolo unde aceste linii sunt apropiate și deliberate, un imaginea începe să se desfășoare, chiar dacă este exagerată. Gauguin și Bernard simt la fel; nu sunt deloc interesați de forma corectă a unui copac, dar insistă să afle dacă această formă este rotundă sau pătrată – și, sincer vorbind, au dreptate, iar perfecțiunea fotografică, goală, a unor oameni îi face să se îndoiască.”

Paul Signac a scris în 1899 că gândurile unui pictor care stă în fața unei pânze goale ar trebui să se concentreze pe ce curbe și arabescuri o împart și ce culori și tonuri ar trebui să acopere suprafața tabloului. „Într-adevăr, așa ceva se întâmplă rar într-o epocă în care masa de imagini este fie ca un instantaneu, fie ca o ilustrare inutilă.”

În scrierile sale din 1890, Maurice Denis s-a referit de mai multe ori la fotografie și relația acesteia cu arta. Privind în urmă, el l-a criticat pe unul dintre vechii săi profesori de artă care și-a încurajat studenții să copieze fotografii. Potrivit lui Denis, Gauguin i-a eliberat pe antici de „cătușele în care ideea de a copia le-a legat facultățile picturale”. Oaia neagră era „naturalismul academic” în ochii lui Denis, pe care l-a identificat cu „naturalismul fotografic”. El se răzvrătește împotriva acestui lucru, împreună cu mulți dintre contemporanii săi. Potrivit comentariului său cinic, acest tip de artă „era considerată în general demnă de epoca științei și a democrației”. El a scris în memoriile sale din 1909: „Arta nu mai este pur și simplu o oglindă a percepției noastre vizuale, nu este o fotografie a naturii – indiferent cât de sofisticată ar fi. Mai degrabă, este o creație a spiritului nostru, pentru care natura este doar punctul de plecare. Gauguin a spus asta: în loc să lucrăm în jurul ochilor, acordăm atenție centrului misterios al gândirii. Așa a devenit Imaginația, așa cum și-a dorit cândva Baudelaire, Regina Abilităților.”

Lapidarea puternică a libertății de tirania imitației a răsunat chiar și în secolul al XX-lea. În 1914, în urma a două expoziții impresioniste importante de la Londra, Clive Bell, scriind despre așa-

numita „formă semnificativă”, credea că fotografia a preluat în mare măsură rolul anterior de „pictură descriptivă”.

Scenele similare cu Frith's Paddington Station pot fi afișate și cu dispozitive mecanice. „De aceea trebuie să ne dăm seama că imaginile care urmează tradiția lui Frith au devenit redundante; ei doar pierd timpul oamenilor buni care ar putea fi mai folositori într-o lucrare mai caritabilă”. Deja în prefața catalogului grupului englez al celei de-a doua expoziții postimpresioniste (Londra, 1912-13), Bell scria: „Ne așteptăm ca o operă de artă plastică să fie mai aproape de lucrările muzicale decât de fotografiile color”. Bell a notat și părerea lui Derain când a văzut portretele Juliei Margaret Cameron: „Perfecțiunea camerei a distrus totul”. Și în 1905, s-a notat următoarea declarație a lui Derain, amintind de epoca Fauve: „Poate că epoca fotografiei ne-a influențat și ne-a făcut să ne supărăm tot ceea ce ne amintea de o placă fotografică făcută din viață. Am tratat culorile ca pe niște bețișoare de dinamită, pe care le-am aruncat în aer pentru a le face să se lumineze. În prospețimea sa inițială, ideea că orice ar putea transcende realul a fost minunată. Lucrul grozav al experimentului nostru a fost că a eliberat pictura de orice dependență imitativă sau convențională. Am trecut direct la culori.”

În lucrarea sa din 1913, intitulată Pictorii cubiști, Apollinaire a declarat: „Fiecare Dumnezeu creează după chipul lui, la fel și pictorii. Numai fotografi produc imitații ale naturii.” Cubistul Albert Gleizes a învinuit fotografia pentru „schimbarea rușinoasă” a modului nostru de a vedea. Prin urmare, el credea că soluțiile noi trebuie să prevaleze în mod necesar ca o contrapartidă la imaginea fotografică. „Fotografia”, s-a plâns el, „a distorsionat complet ideea de formă, chiar și ideea de formă descriptivă care este vie încă din secolul al XIII-lea”. Triumful fotografiei înseamnă că funcția vederii se îngustează la ceea ce ochiul fizic poate percepe.”

De asemenea, futuriştii au considerat important să precizeze: ceea ce se străduiesc în pictura lor este contrar imaginii aparatului de fotografiat şi cu siguranţă superior acesteia, pentru că „pictorul – spre deosebire de fotograf – nu se limitează doar la ceea ce vede. prin cadrul dreptunghiular al ferestrei, dar o afișează și pe care l-ați vedea din toate părțile balconului.” Iar prima afirmație a lui Balla, care și-a scris manifestul culorilor în 1918, se referă și la relația dintre fotografie și artă: „Având în vedere existența fotografiei și a cinematografiei, nimeni nu poate fi interesat de reprezentarea picturală a adevărului”.

De asemenea, expresioniştii germani au lăsat pe seama fotografiei funcţia de reprezentare picturală în manifestul Brücke: „Fotografia de astăzi preia reprezentarea exactă. Eliberată de acest lucru, pictura își recapătă fosta libertate de acțiune.” Iar Wassily Kandinsky – în cartea sa Über das Geistige in der Kunst (Spiritul în artă), publicată în 1912 – scrie mai întâi despre îmbogățirea interioară posibilă prin forme pur abstracte, apoi continuă: pe de altă parte, nu există material forma in art. Un obiect material nu poate fi reprodus într-un sens absolut. Oricum ar fi, artistul depinde de ochii și mâinile sale, care în acest caz sunt poate mai artistice decât sufletul său aliniat cu scopurile fotografice. Dar adevărații artiști, care nu se pot mulțumi cu inventarul obiectelor materiale, încearcă să exprime

obiectele într-un mod care s-a numit cândva „idealizare”, mai târziu „stilizare”, și care în viitor se va numi din nou altceva. Imposibilitatea și lipsa de scop artistic de a copia un obiect, dorința ca obiectul să se exprime, este doar începutul de la care artistul trece mai departe, abandonând culoarea literară de dragul scopurilor artistice, adică picturale.”

În 1920, André Breton - vorbind despre dădacă și Max Ernst - și-a început declarația spunând că „Invenția fotografiei a dat o lovitură fatală vechilor moduri de exprimare în pictură, precum și în poezie, în care scrierea automată care a apărut la sfârşitul secolului al XIX-lea oferă fotografia gândirii . După ce un dispozitiv orb a garantat că artiștii își vor atinge scopul stabilit, ei s-au străduit – nu fără o oarecare nesăbuință – să nu mai imite aparențele.”

Chiar și în 1942, Matisse și-a descris propria artă ca fiind atât de intuitivă în natură încât era complet imperceptibilă pentru eficiența mașinii fotografice. Secțiunea „De ce pictam pe?” la o astfel de întrebare

a răspuns: „Să-mi transpun emoțiile, sentimentele și reacțiile sensibilității mele în culori și formă, iar asta nu poate face nici cea mai perfectă cameră foto, nici fotografia color, nici cinematografia”.

Natura aparent negativă a afirmațiilor citate – ruptă inevitabil din conexiunile lor originale – nu poate ascunde rolul altor factori, la fel de eficienți și destul de pozitivi, care au mutat și arta în această direcție. Într-o oarecare măsură, fotografia a devenit un țap ispășitor pentru masa de criminali alungați nu de artiști, ci de scriitori și critici, de sistemele predominante de mecenat al artei și de filistinismul majorității publicului de galerii. Nu fotografia în sine a stimulat avangarda. Pe parcursul secolelor al XIX-lea și al XX-lea, mulți dintre ei au fost captivați de puterea evocatoare și bogăția formală a fotografiilor. Pentru că fotografia a servit nu doar pictorilor care au continuat tradiția naturalistă, ci a fost folosită și de cei care au respins această tradiție. Ceea ce acești artiști au deplâns cel mai mult a fost ortodoxia formei imitative, pentru care imaginea fotografică a garantat.

În 1900, Walter Crane a afirmat destul de clar că tocmai deficiențele fotografiei erau cele mai interesante și încurajatoare pentru artiști, „care, într-adevăr, nu au întârziat să folosească ajutorul oferit de fotografie în tot felul de moduri. Singurul lucru care mă surprinde cu adevărat este că, când ne gândim la diversele servicii pe care le-a oferit artelor, cum ar fi putut lumea fără el.”

În anii 1920, pentru criticii mai atenți era deja evident că aproape fiecare greșeală – atribuită utilizării greșite a camerei – a devenit un factor pozitiv în stilul artiștilor moderni. În 1929, întâmplător în același timp cu marea expoziție foto de avangardă a Bauhaus, a fost publicată în Punch o serie amuzantă, dar foarte instructivă de desene - parcă aprinderea aberațiilor fotografice. În aceste așa-numite Instantanee de vacanță, adică fotografii niciodată afișate prietenilor, graficianul a creat fără intenție un document foarte interesant. Din nou, vedem perspectiva înclinată cunoscută din pozele lui Degas și forma pietrificată tăiată de cadru, perspectiva excesivă aplicată

involuntar în cazul multor artiști. Imaginea multiplă a copilului care se mișcă sub expunere evocă liniile ero și expansiunea spațială dinamică a futuriştilor. Înțelegerea lor asupra impactului formelor este prezentă și pe placa dublu expusă accidental. Colajele Dada și Suprarealismului, care juxtapun elemente incompatibile, sunt un echivalent mult mai creativ al unei alte imagini a desenului din Punch: această compoziție „răsfățată" prezintă o mână uriașă plasată accidental în fața lentilei într-un cadru cu figura minusculă. .

Robert Taft: Eadweard Muybridge și munca sa

La sfârșitul anului 1881, popularul pictor francez Jean Meissonier a găzduit un grup de colegii săi artiști în casa sa pariziană, cum ar fi - pentru a folosi expresia unei relatări contemporane - rareori „împărțiți între pereții unei singure încăperi". Printre invitați s-au numărat mulți artiști celebri, precum Gérome, Léon Bonnat, Detaille, De Neuville, Jules Goupil, Jalabert, Cabonel, Ridgway Knight, Steinheil și alții. Au fost prezenți și reprezentanți ai altor profesii, printre care și celebrul scriitor și dramaturg Alexandre Dumas.

Imaginile mici ale lui Meissonier care înfățișează viața epocii napoleoniene și timpul său s-au remarcat prin desenul lor bun și formarea precisă a detaliilor. A dedicat mai multe poze problemei reprezentării corecte a animalelor în mișcare, de care s-a ocupat mult și cu care a experimentat cu disperare ani de zile.

În anul înainte de colaborare, californianul Leland Stanford – în timpul șederii sale la Paris – i-a arătat lui Meissonier fotografiile cu cai în mișcare pe care le făcuse Muybridge. Astfel, când fotograful californian însuși a ajuns la Paris, Meissonier a aranjat deja ca un întreg grup de vedete să-l cunoască pe el și cu lucrările sale. Până atunci, Muybridge și-a îmbunătățit deja echipamentul într-o asemenea măsură încât a putut să proiecteze aspectele pozitive ale imaginilor sale de animale în mișcare. Imaginea proiectată a creat iluzia „de parcă însuși animalul viu se mișcă" în cușcă.

Nu poate exista nicio îndoială că introducerea lui Muybridge a avut un impact uriaș asupra companiei sale, iar „plăcerea sublimă" pe care a oferit-o a devenit un subiect de conversație pentru mulți parizieni. El a arătat nu numai fotografii cu cai în mișcare, ci și imagini în mișcare ale „posturilor oamenilor care se luptă, aleargă, sărind și fac alte exerciții". Raportul precizează: „Aceste din urmă, deși au fost doar câteva dintre ele, au fost reprezentări destul de minunate și au primit cele mai calde aplauze de la cei ale căror lucrări cele mai semnificative – pe pânză sau marmură – tratează figura umană".

Prezentarea de la Paris nu a fost nicidecum prima prezentare a fotografiilor „în mișcare" ale lui Muybridge, deoarece până la sfârșitul anului 1881 Muybridge dobândise deja o reputație internațională care nu s-a stins până în prezent. În cei șaptezeci și ceva de ani care au trecut de la prima emisiune, aceștia au făcut o impresie de durată asupra telespectatorilor și și-au făcut simțită influența în multe domenii. Potrivit unui cercetător din zilele noastre: „Imaginile sale i-au șocat pe artiști și fiziologi – dar nu numai pe antici – pentru că au dezvăluit că reprezentarea obișnuită a mișcării unui cal care alergă, a unei persoane care merge sau a unui

atlet care săritură se bazează pe amestecul care apare în creierul observatorului...” Calul în galop modul convențional de a înfățișa un cal („galopul calului balansoar”) a fost definitiv transformat în urma apariției fotografiilor lui Muybridge. După cum am scris deja despre asta în altă parte, unul dintre cei mai celebri reprezentanți ai descrierii cailor, Frederic Remington, a trecut violent la o formă de reprezentare a calului în mișcare, care amintește puternic de fotografiile lui Muybridge.

Autorul acestor studii despre animalele în mișcare s-a născut în Anglia la 9 aprilie 1830 și a fost botezat Edward James Muggeridge. A avut nouă persoane de-a lungul vieții, și-a schimbat devreme numele în Edward Muybridge (care mai târziu a devenit Eadweard Muybridge), apoi și-a părăsit țara. A venit în America la începutul anilor 1850, iar în anii 1860 era deja considerat un fotograf recunoscut al coastei Pacificului. Nu se știe unde și cum s-a format ca fotograf.

În 1872, Leland Stanford, unul dintre constructorii căii ferate Central Pacific - un fost californian

guvernator – a devenit foarte interesat de creșterea cailor și a cumpărat herghelia mare Palo Alto, din care o parte este acum Universitatea Stanford. Potrivit legendei, în fața grupului care stătea la fermă a trap un cal și, în legătură cu aceasta, a izbucnit o dezbatere despre poziția picioarelor calului. Stanford a susținut că uneori niciunul dintre picioarele calului nu atingea pământul. Argumentul a dus în cele din urmă la un pariu, pe care Stanford a pariat 25.000 de dolari. Potrivit biografului lui Stanford, George T. Clark, povestea ar trebui considerată o legendă apocrifă, deoarece Stanford nu avea obiceiul să parieze, iar pe de altă parte, persoana cu care se presupune că a făcut pariul amical – Frederick MacCrellish – era un dușman jurat. Informațiile contemporane disponibile (două articole de ziar din 1878) susțin mai degrabă poziția lui Clark conform căreia Stanford era interesat de cea mai științifică metodă posibilă de creștere a cailor de curse și, prin urmare, l-a folosit pe Muybridge pentru a fotografia diferitele faze ale mersului calului. Datorită sensibilității scăzute a plăcii umede, înregistrările lui Muybridge din 1872 nu erau încă satisfăcătoare. Nu și-a reluat munca până în 1877, când, după experimente pe o navă maritimă, a simțit că materialele și metoda s-au îmbunătățit suficient de semnificativ pentru a fi retrimis la Stanford. Fotografiile făcute în vara anului 1877 au avut atât de mult succes încât a putut începe experimente la scară largă în anul următor. Metoda lui Muybridge – care a fost susținută de prestigiosul cont bancar al lui Stanford – este descrisă succint: fundal alb, strălucitor al soarelui din California, deschidere mare, obturator acționat de arcuri și benzi de cauciuc, plăci foarte sensibilizate pentru expuneri de 2/1000 de secunde, douăzeci și patru - pt. pista de curse și direcția mișcării stabilite la un unghi al taliei – cameră. Calul a rupt firul care ținea obloanele mașinilor când a trecut prin fața lentilei mașinii. Dacă calul trăgea o trăsură de curse, cauciucurile de fier ale roților închideau curentul electric care punea în mișcare rulourile mașinilor. Fotografiile sale cu cai au avut atât de mult succes încât Stanford l-a însărcinat pe Muybridge să fotografieze alte animale și oameni în mișcare. Până în 1879, întreaga lume mobilă era familiarizată cu aceste fotografii ale animalelor în mișcare, iar Muybridge a început, de asemenea, să susțină prelegeri

bazate pe fotografiile sale din California. A plecat apoi în Orient, unde a fost întâmpinat cu un interes larg, iar apoi în străinătate – în Anglia, Franța, Germania – unde a făcut o senzație și mai mare, așa cum este clar exemplificat de expoziția organizată la Meissonier.

Muybridge și-a ilustrat primele prelegeri (1878) folosind „stereopticon and oxycalcium light": adică ilustrațiile erau imagini statice proiectate, pe care le-a mărit cu binecunoscuta lampă de proiecție. Dar pe 5 mai 1880, ziarele din San Francisco au raportat un alt progres important în proiectarea imaginilor cu animale în mișcare. Cu o seară înainte , Muybridge și-a ilustrat prelegerea folosind un dispozitiv pe care un ziar l-a numit „zoogiroscop", iar altul l-a numit „zoetrop". Zootropul era deja cunoscut ca una dintre cele mai noi jucării: figurile plasate în interiorul unui cilindru rotativ puteau fi văzute prin fantele tăiate pe cilindru - astfel încât fiecare figură în picioare arăta ca o singură figură în mișcare. Muybridge a modificat acest lucru în măsura în care a montat pozitivele translucide pe care le-a făcut dintr-o serie de fotografii ale sale pe o foaie rotundă de sticlă. Prin rotirea foii, diapozitivele individuale ar putea fi proiectate de proiector în mod obișnuit. O dezvoltare ulterioară semnificativă a jucăriei a fost introducerea unei plăci noi: a fost realizată din metal și rotită în sens opus pe o axă conectată la discul de sticlă. Au existat goluri în tabla de metal la distanțe adecvate. Când cele două plăci s-au rotit în același timp, placa de metal a funcționat ca un rulou. Persistența vederii - în perioadele de timp dintre goluri - a dus la suprapunerea imaginilor din serie, creând un sentiment de mișcare în privitor. Pe un singur disc puteau fi montate două sute de diapozitive, iar odată ce erau puse în mișcare, cele două discuri se puteau roti la nesfârșit. În cuvintele lui Muybridge: „este limitat doar de răbdarea telespectatorilor". „Zoopraxiscopul" al lui Muybridge (termenul a fost inventat de Muybridge) a trezit deja interesul în timpul său: Alta California din San Francisco a scris pe 5 mai 1880: „Dl. Muybridge a stabilit un nou mod de a distra oamenii. Previzăm că instantaneul său, tropul lămpii magice va lua lumea cu asalt." Dezbaterile lungi și nesfârșite continuă până în zilele noastre despre originea filmului - nu trebuie să ne ocupăm de asta aici. În orice caz, este un fapt că Muybridge a fost primul care a atras atenția internațională asupra imaginii în mișcare și a fost primul care a folosit-o ca metodă educațională.

Lucrarea sponsorizată de Stanford în California s-a încheiat în 1879, iar Muybridge și-a petrecut anul următor dând prelegeri. În 1882, Stanford a publicat o carte mare bazată pe analiza fotografiilor de la Muybridge. Se numea Calul în mișcare. Textul acestei frumoase publicații a fost scris de Dr. JDB Stillman; vechiul nume este pe pagina de titlu. Cartea este împărțită în șapte capitole, care discută teoria mișcării animalelor și conține, de asemenea, 107 plăci cu imagini, dintre care majoritatea sunt fotografii ale lui Muybridge. Prefața, scrisă de Stanford, se referă la Muybridge ca fiind „un fotograf foarte priceput", iar anexa descrie metoda lui Muybridge de a realiza fotografiile. Cartea a fost publicată în 1882 și, deși a primit suficientă atenție, nu a fost cumpărată foarte mult. Se pare că Muybridge a considerat că cartea nu și-a creditat în mod adecvat rolul în această afacere și a dat în judecată Stanford pentru despăgubiri de 50.000 de dolari. Procesul nu a fost foarte urgent, poate că Muybridge a renunțat la urmărirea penală. Poate din cauza recunoașterii pe scară

largă pe care a primit-o ca parte a clasei sale la începutul anilor 1870, el a crezut că rezultatele se datorau numai bătrânului. Chiar înainte de publicarea cărții, el și-a asigurat dreptul de autor asupra fotografiilor sale cu cai în mișcare. Când a dat în judecată Stanford, a susținut că și-a luat meritul pentru înregistrări. De fapt, tocmai de la Stanford au venit ideea și banii (despre care se spunea uneori că ar ajunge la 40.000 de dolari), precum și – prin cei angajați la calea ferată – asistență tehnică foarte semnificativă. Muybridge însuși a scris într-o scrisoare din 1879: „El a propus inițial ideea, iar perseverența și amabilitatea sa ne-au adus succesul modest de care ne-am bucurat". În orice caz, cearta a pus capăt oricărei cooperări ulterioare dintre cei doi.

Unele dintre fotografiile făcute în Palo Alto au înfățișat oameni: sportivi în diferite poziții. Potrivit unui raport , Muybridge a arătat, de asemenea, o secvență în timpul uneia dintre prelegerile sale în care „un bărbat a mers, a alergat, a sărit un baraj și a dat o capotă". Problema mișcării umane este greu întâlnită în aceste înregistrări timpurii. Aceasta este etapa ulterioară a lucrării, care l-a interesat din ce în ce mai mult pe Muybridge și despre care a discutat de multe ori cu mulți artiști în timpul călătoriilor sale prin lume. Cel mai mare pictor american al secolului al XIX-lea, Thomas Eakins din Philadelphia, a fost și el interesat de opera lui Muybridge și a corespondat cu el din 1879 încoace. Dar și mai important decât acest tip de interes este faptul că între 1879 și 1884 – între sfârșitul experimentelor din California și reluarea lucrărilor fotografice – placa de gelatină uscată a devenit disponibilă în comerț, care era mult mai sensibilă decât plăcile umede care Muybridge folosit. Aplicația sa promitea o posibilitate mult mai mare de înregistrare a diferitelor mișcări. Iar Muybridge nu a ezitat să profite de această oportunitate. Din cauza rupturii sale cu Stanford, a devenit evident că nu putea spera la mai mult ajutor din California; și trebuie să fi primit vestea în 1883 cu mare ușurare și entuziasm că Universitatea din Pennsylvania plănuia să inițieze noi cercetări fotografice ambițioase asupra animalelor în mișcare, dar mai ales asupra mișcării umane.

Universitatea a furnizat toate echipamentele necesare. Au fost angajați doi angajați: LF Rondinella era expertul în electricitate, iar Henry Bell era responsabil pentru munca în camera întunecată. O clădire separată a fost ridicată în acest scop pe terenul Universității West Philadelphia. Proiectul a fost inițial finanțat în mare parte de editorul din Philadelphia, JD Lippincott, dar alții au oferit și sprijin financiar. Suma de bani strânsă în timpul lui Muybridge a fost de peste 30.000 de dolari. În afară de Lippincott, dr. William Pepper, președintele universității, precum și Charles C. Harrison, Samuel Dickson și Thomas Hockley au făcut multe pentru a câștiga Muybridge. S-a hotărât ca lucrarea să fie inspectată de o comisie numită de dr. Pepper, ai cărui membri ar include reprezentanți ai facultăților de arte plastice și medicină ale universității. În comisie au inclus Dr. Joseph Leidy, Dr. George F. Barker, Dr. RS Huidekopper, Dr. Harrison Allen și profesorii WD Marks, LM Haupt și EH Coates de la universitate și Thomas Eakins de la Academia de Arte Frumoase din Philadelphia.

Pentru a studia mișcarea animalelor, Muybridge a obținut animale de la Grădina Zoologică din Philadelphia. Unii dintre bărbații și femeile care se mișcau în fața mașinilor sale veneau de la universitate.

Printre bărbați s-au numărat „profesorul de educație fizică”, „campionul la alergare”, „antrenorii clubului de haltere și haltere” și „un cunoscut boxer”. Femeile -

deoarece mulți dintre ei au fost fotografiați goi – erau modele profesioniste de artă, dar și o prima balerină a unui teatru din Philadelphia a dansat în fața a patruzeci și opt de camere instalate în campus.

Metoda lui Muybridge la universitate a fost o versiune rafinată a metodei Palo Alto. Figurile în mișcare treceau prin fața unui fundal văruit în alb lat de aproximativ patru metri, împărțit prin linii verticale și orizontale în pătrate de 5 centimetri; fiecare a zecea linie era trasă mai groasă. Pentru unele experimente s-a folosit un fundal mobil, uneori alb, alteori negru. Pe fundalul distorsionat, 24 de camere au fost instalate paralel cu direcția de mișcare. Distanța dintre lentile este de aprox. Avea 15 cm, și aproximativ 15 metri de fundal.

Pe lângă cele 24 de utilaje fixe, de două ori pe oră au fost folosite și 12 utilaje portabile. Cu un grup de mașini, persoana care plecase deja a fost fotografiată și au fost înregistrate „vederi din spate”. Uneori, cele 12 mașini erau așezate una în spatele celeilalte; în acest caz, lentila celui de-al șaselea aparat era la același nivel cu lentila mașinilor înclinate. Celelalte 12 aparate au fotografiat persoana în imediata apropiere a fundalului înclinat la un unghi de 60°. Muybridge a numit rezultatele acestor expuneri „scurturi din spate” și „scurturi frontale”, iar imaginile realizate în unghi drept față de direcția de mișcare „laterale”.

A fost posibil să se utilizeze toate cele trei grupuri de mașini în același timp - expunerea simultană a fost rezolvată cu un sistem electric ingenios. De exemplu, mașina numărul unu din fiecare grup ar putea fi „trasă” în același moment, apoi toate cele trei mașini numărul doi etc. În consecință, cel puțin douăsprezece expuneri au dus la trei serii de fotografii: una întotdeauna în unghiul taliei față de direcția de mișcare, a doua în linia de mișcare din spate (adică perpendiculară pe fundalul înclinat și grupul de camere foto opus acestuia) , iar în final, în a treia serie, persoana a fost văzută dintr-un unghi de 60° , în timp ce se apropie de a treia grupă de mașini.

Pentru aceste înregistrări simultane s-a folosit un contact metalic acţionat de motor (perie în limbaj tehnic), care a trecut printr-un comutator în formă de disc tăiat în secţiuni. Viteza periei ar putea fi modificată (și astfel timpul dintre expuneri ar putea fi controlat). Când peria a intrat în contact cu una dintre secțiunile comutatorului, curentul a fost închis, ceea ce a activat dispozitivul magnetic care declanșa unul, două sau trei obloane în același timp - în funcție de câte mașini erau conectate la sistem. În era electricității, a fost introdus și un diapazon dezactivat electric care vibrează de o sută de ori pe secundă. Mișcarea furcii a oscilat la fiecare expunere și a lăsat un semn pe o foaie corodata. A fost posibil să se calculeze durata fiecărei expuneri precum și timpul scurs între ele din vibrațiile înregistrate. Muybridge a estimat că cel mai scurt timp de expunere pe care l-a folosit în Pennsylvania a fost de șase miimi de secundă – cu greu necesar. Pentru fotografiile publicate, Muybridge, de

obicei, nu specifica timpul de expunere, ci mai degrabă durata dintre expuneri, care era modificată în funcție de dorința operatorului. Se spune că intervalul de pauze utilizat este „de la șase miimi de secundă la câteva secunde”. Dacă este dat timpul dintre expuneri, putem determina cu ușurință cât timp a durat persoana fotografiată pentru o anumită mișcare: numărul de expuneri consecutive până la sfârșitul mișcării este înmulțit cu timpul dat în milisecunde. Dar - așa cum a spus Muybridge - acești timpi pot fi calculați „cu suficientă precizie” în sutimi și milisecunde. Acuratețea intervalelor dintre expuneri a fost verificată prin fotografiarea continuă a unui punct alb pictat pe un disc negru care se rotește la o viteză cunoscută. Pentru aceasta, s-au folosit două aparate în același timp, iar după examinarea rezultatelor, o comisie universitară a declarat că timpii dintre expuneri au fost egali „cu excepția a două cazuri în care diferența a fost de câteva zeci de milisecunde”. De asemenea, sa constatat că cronografia (diapazonul) este exact aceeași cu rezultatele experimentelor de control în specificarea corectă a timpilor dintre expuneri.

În cele 24 de mașini „fixe” (care sunt paralele cu lungimea drumului și fundalul, cu direcția de mișcare

(deși stăteau vertical) au făcut un negativ de sticlă de 4x5 inch. Negative mai mici au fost folosite în mașina portabilă 3x12, deși fiecare grup mic era în esență o singură mașină, zonele capturate de fiecare lentilă separate prin partiții. Obloanele rulante amplasate în fața lentilelor au fost folosite ca obloane. Pergamentul nesfârșit al fiecărui oblon avea două deschideri de aceeași dimensiune. Când dispozitivul magnetic a eliberat încuietoarea, arcurile și benzile de cauciuc au pus bobina în mișcare și două deschideri au fost plasate una sub cealaltă. Au fost amplasate în așa fel încât întâlnirea lor să aibă loc chiar în fața lentilei și astfel ar putea începe expunerea. Tensiunea care a acționat încuietoarea spiralată - și, prin urmare, viteza de deschidere a broaștei - putea fi reglată.

Fotografia a început la universitate în primăvara anului 1884 și a durat până în august a anului următor. În zilele mai bune, au fost expuse opt până la șase sute de negative - recordul a fost de 750 de fotografii pe zi. Au fost produse în jur de 100.000 de negative.

Muybridge și-a petrecut următorii ani selectând și pregătind tipăriturile pentru publicare. În 1887, universitatea a publicat 781 de foi, fiecare dintre ele conținând 12 până la 36 de fotografii Muybridge. Plăcile de cupru necesare reproducerii au fost realizate de New York Photographic Society. Imprimarea a fost realizată pe coli groase de 19x24 inci de hârtie de in. Amprenta fiecărei plăci a variat de la 6x15 inci la 9x12 inci. Ziarele au arătat uneori filmări în unghiul taliei ale mișcării unei singure persoane cu cele 24 de mașini, uneori cele două grupuri de mașini descrise mai sus și uneori toate trei.

Imaginile au fost publicate sub diferite forme. Toate cele 781 erau disponibile neîmpachetate, într-un folder cu bor; și aranjate în 11 cutii, cu pagini împăturite. Potrivit reclamelor, pisoii costa 500 de dolari, respectiv 550 de dolari. O sută de plăci selectate, necodificate, într-un folder cu bor, erau de asemenea disponibile

pentru 100 USD; Dacă cumpărătorul ar fi cumpărat deja 100 de plăci, ar putea cumpăra și o mulțime de plăci suplimentare pentru 1 USD fiecare. Catalogul complet al plăcilor a fost publicat separat. Poate ar trebui să enumerăm diferitele clase de panouri; lista lor poate fi utilă cercetătorului de astăzi. Cele 14 grupuri publicate de Muybridge sunt următoarele:

Grup Numărul de mese

1. Bărbați în draperii6

2. Bărbaţii în stramb72

3. Bărbați goi133

4. Nok în draperii60

5. Nok în draperii translucide și fără cămașă63

6. Nok nud180

7. Copii în draperii1

8. Copii goi15

9. Mişcările bărbaţilor5

10. Mișcări anormale ale bărbaților și femeilor goi și fără cămașă27

11. Mers, trap, galop, săritură etc. cai95

12. Osprei, vulpi, câini, pisici, capre și alte animale domestice40

13. Lei, elefanți, bivoli, cămile, gâște și alte animale sălbatice57

14. Porumbei, vulturi, struți, vulturi, macarale și alte păsări 27
Osszesen781

Imaginile celui de-al zecelea grup – „Mișcări anormale" – merită o atenție specială. Dr. Francis X. Dercum, un neurolog la Universitatea din Pennsylvania, Școala de Medicină, probabil l-a instruit pe Muybridge să facă aceste fotografii. De fapt, una dintre primele, dacă nu chiar prima, lucrări medicale care au fost ilustrate cu fotografii ale mișcării anormale a fost articolul lui Dercum – An Examination of Some Normal and Abnormal Movements – care a fost însoțit de înregistrările lui Muybridge ale diferitelor tipuri de tremor.

Volumul și prețul ridicat al lucrării lui Muybridge au împiedicat o distribuție largă. Pentru a satisface cererea pentru o ediție mai puțin costisitoare a înregistrărilor sale, Muybridge a publicat mai târziu două versiuni prescurtate ale lucrării sale originale. El a înregistrat dreptul de autor pentru primul – Animais in Motion (Animale în mișcare) în 1899, și a fost publicat de mai multe ori după aceea și ilustrat de aproximativ 100 de autotipuri. Față de original, dimensiunea foii a fost redusă semnificativ: în acest set, fiecare coală este de cca. Acestea au 9,5x12 inci, iar zonele imprimate sunt mult mai mici decât

foile. Cu toate acestea, este o colecție extrem de utilă, deoarece în ea Muybridge și-a descris și analizat propria lucrare mult mai detaliat decât în colecția anterioară. A urmat o carte de aproximativ aceeași dimensiune, care conținea aproximativ 125 de plăci: Figura umană în mișcare. A fost protejat prin drepturi de autor în 1901 și a fost, de asemenea, publicat de mai multe ori. (Am văzut „a treia retipărire”, care este din 1907.) După cum indică titlul, această colecție conține doar plăcuțele care înfățișează mișcarea umană, deși câteva astfel de plăci erau deja incluse în colecția anterioară - Moving Animals.

Mișcarea figurii umane este, se pare, și ultima publicație a lui Muybridge. După ce a rupt legăturile cu Universitatea din Pennsylvania, a trăit o perioadă în America și apoi în Anglia. În cele din urmă, în 1900, s-a întors la locul său natal, Kingston-on-Thames, unde a trăit până la moartea sa, pe 8 mai 1904. Biblioteca publică Kingston și-a păstrat materialul despre mișcarea animalelor.

Michel Frizot: Marea lucrare a ochiului: Étienne-Jules Marey (1830-1904)

Profesor al Collège de France, președinte al Academiei de Medicină, membru al Academiei Franceze de Științe, comandant al Ordinului de Onoare – acestea sunt titlurile care ar fi semne nefavorabile ale profesiei artistice de astăzi. Dar suntem la sfârșitul secolului al XIX-lea, când o societate aflată la începutul ei se sacrifică în fața Progresului și este mulțumită de epoca mașinilor care licitează pe ea însăși: dezvoltarea fotografiei – de la început prin „amatori” –, prima fructuoasă. încercări de zbor, electricitate, calea ferată, fonograful etc. Mai mult, omul nostru de știință nu intenționează deloc să fie un artist, dar este un fiziolog remarcabil, pionierul lui Claude Bernard în catedra academică și un susținător ferm al metodelor medicale experimentale. Cu alte cuvinte, câmpul de luptă al lui Étienne-Jules Marey este cel al științei, al dezasamblarii minuțioase a structurilor, cu care a câștigat calificarea de inginer al vieții într-un necrolog. Dar iată indomnibilitatea spiritului, care se încăpățânează să demonstreze, să exprime cu necunoscutul ceea ce încă descoperim zi de zi, să privească fenomenele naturale dintr-o altă perspectivă – toate acestea în timpul unei lucrări al cărei merit (istoric) ne depășește evaluarea. posibilităților. Deci, să rămânem să încercăm să-i înțelegem munca cu ajutorul conceptelor noastre neinițiate, inclusiv o declarație în timp util

Aspirând la o carieră în inginerie, tânărul din Burgundia (născut la Beaune în 1830) s-a plecat în fața voinței tatălui său și a devenit medic. Jocul este o remiză atunci când inginerul rezident întrerupe studiile clinice – care altfel aduc un mare succes – pentru a se poziționa ca „fiziolog independent” și a efectua cercetări inovatoare în domeniul circulației sanguine. În acest scop, el dezvoltă un mic dispozitiv, al cărui scop este să corecteze deficiențele măsurării manuale a pulsului uman. Acesta este sfigmograful, un bețișor de cauciuc ingenios care combină o capsulă de măsurare a presiunii cu un mouse de scris. Transformarea presiunii arteriale într-o curbă scrisă pe hârtie mototolită este un truc care îl entuziasmează pe Marey. Acest lucru nu este atât de nesemnificativ pe cât scrie el: „Cunoaștem un fenomen doar dacă am reuși să-l reproducem schematic”. Așa că a inventat o scriere care este caracteristică ființelor vii și care poate

traduce percepția într-un mod nou. („Aceste curbe alcătuiesc limbajul naturii vii.”) Tot ceea ce trăiește și care arată caracteristica vieții, mișcarea, este expus atacului aparatelor de înregistrare: zborul insectelor, cel al păsărilor, galopul cailor. , poziția umană se schimbă, chiar și cea electrică la descărcarea electrică a razelor și broaștelor chinuite în laboratoarele noastre. Nu publicase deja lucrări de sinteză atât de mari — Du mouvement dans les fonctions de la vie (Despre mișcările funcțiilor vitale, 1868) și La Machine animal (Mașina animală, 1873) — care arată direcția interesului său? Rezultatul cercetărilor regulate în ordinea celor vii este La méthode graphique dans les sciences experimentales (Metoda grafică în științe experimentale, 1878), această uriașă însumare a sistemelor științifice reprezentative — obiective, nefigurative — indică măreția unei imaginații. mereu atent la transcriere. Este interesat de traducerea dintr-o limbă în alta, de la viața lui la vizual. Marey își datorează parțial zelul pentru abstractizare predecesorilor săi, care au creat aceste metode acum banale. Aceasta este prima fază a unei cercetări specifice, în același timp se pot citi din ea principiile dezvoltării ulterioare. Totuși, trebuie să ne oprim aici.

Să urmărim mica poveste pe care toată lumea o știe și pe care fiecare o spune în felul său. Un magnat american al căilor ferate, care este un fan al sporturilor cu cai și de altfel foarte bogat, este enervat de afirmațiile lui Marey despre galopul calului. El dobândește cel mai bun fotograf din Statele Unite, Eadweard Muybridge, care își petrece câțiva ani încercând să-i dea lui Marey dreptate. Cu aceasta, instantaneul devine un instrument de cercetare științifică: mingea i-a fost aruncată înapoi lui Marey, care

profitând de o inovație tehnică, plăcile de gelatină cu bromură de argint, acceptă fotografia, dar cu originalitatea și fantezia care îi aparține deja. Să vă reamintim că Muybridge și-a făcut toate fotografiile cu obiecte în mișcare cu un grup de camere diferite care au fost lansate la rând, de unde și seria de momente. Marey, care consideră că această metodă este anarhică, ridică problema științific și ia poziția în favoarea aceluiași unghi de vizualizare și a egalității cronometrelor (doar aceste condiții ar putea duce la cinematograf). Pentru prima dată, el dezvoltă ciudata pușcă foto (1882). Aceasta este o pușcă adevărată, cu o placă fotografică în formă de piatră care înlocuiește toba reală, iar totul este folosit pentru a viza păsările zburătoare cu ea; mai târziu a apărut cronofotografia cu mez fix (1882), o cameră întunecată simplă, a cărei încuietoare este un disc rotativ cu fereastră. Fiecare trecere a ferestrei în fața lentilei capătă o imagine a obiectului în mișcare care este deplasată față de cel din față. Să lăsăm acum astfel de perfecțiuni de bază precum folosirea benzii de hârtie sensibile cu opriri periodice în transfer (1888), apoi filmul transparent (1890) și în cele din urmă proiecția în mișcare (1893) - acestea au fost cel mai bine exploatate de frații Lumière. Să rămânem cu analiza mișcării, acest ansamblu complex de elemente independente de mișcare, pe care de atunci Marey a putut să-l cerceteze după pofta inimii, adăugând la aparatele sale de înregistrare fotografia — „retina omului de știință” — de care nu s-a despărțit. cu. Cu acest instrument, el revine la munca din anii precedenți: acum are o imagine, o dovadă palpabilă pentru a-și convinge contemporanii care se îndoiau de adevărul descoperirilor sale. Meritul său este nimic mai

puțin decât că a putut să se adapteze la o nouă tehnică și să o conducă pe o cale științifică.

Darul lui Marey constă în dualitatea de a arăta/dezvălui, în vizualizarea prin imagini grafice. Pentru a reduce lumea la o serie de evenimente mecanice, ale căror componente pot fi fixate, disecate în spațiu și timp; afișează continuu „relația dintre spațiu și timp, care este esența mișcării". Marey contribuie – poate împotriva voinței sale și în maniera lui Cézanne – la distrugerea spațiului plastic clasic și a legăturilor acestuia cu timpul. Prin viclenia imaginii, reduce acțiunile vieții la un sistem de semne (semiologia mișcării?), cu scopul destul de utopic și foarte fin de siècle de a oferi o imagine exhaustivă a manifestărilor prezenței noastre în lume: folosind o metodă unificată de a reuni diversitățile, într-o formă asemănătoare cu cea a contemporanului Mallarmé a făcut-o în Marea Muve. Titlul ultimei sale cărți, Le Mouvement (Mișcarea, 1894), arată și cu ce certitudine – pozitivistă – a smuls din natură reducerea continuă a elementelor, ritmizarea indivizibilului prin posibilitatea instantaneelor fotografice. „Dând simțurilor ascuțimea pe care natura le-a refuzat-o", adică prinzând timpul, dar în același timp creând un nou mod de a percepe spațiul, modelând conceptul de timp și spațiu, cartografierea acestuia. Aceasta ar fi toată realitatea? Pentru Marey, aceasta este traducerea sa științifică, deci exactă; pentru noi, cei care o judecăm și o integrăm, este un mod posibil de a fi în lume. Deconstruind și descriind naturalul, Marey creează de fapt o altă realitate, cea a cronofotografiei, un univers închis în sine. Încărcate de toată neutralitatea emoțională a experimentării științifice, aceste imagini sunt inexpresive conform intenției lor inițiale; astăzi, scoase din context, servesc la proiectarea propriului nostru interes, cu atât mai mult cu cât acest mu se referă la corp și în esență la toate manifestările fiziologice ale vieții. Nu există nicio îndoială că Marey a găsit pietre prețioase în lucrările artiștilor contemporani care ridică conceptul de artă; poate fi reamintită în legătură cu grafica lui PA Gette, în arta corporală a lui Oppenheim și Nauman (măsurători), în cazul serii de fotografii și secvențe temporale ale lui Wegman, John Hilliard, Penone și mai ales Jan Dibbets, Huebler – piese de durată (lucrări de durată) –, Dan Graham și Jean Le Gac. În acest sens, Marey a lucrat într-o perioadă în care știința medicală era preocupată de următoarele probleme: estomparea memoriei formei, abaterile evenimentelor, urmele lor, cursul lor în timp, mase virtuale, modificări fizice..., până la grafic. reprezentarea fonemelor. A crea un precursor al unei anumite practici a artei contemporane din Marey ar fi o trădare pentru ambele părți. El este puțin responsabil pentru traducerea poetică actuală a fotografiilor sale, acum este „în afara timpului" și unul dintre „farurile spiritului" a cărui lumină se reflectă pentru propriul nostru progres.

Cu încredere în progres, el a declarat: „Lucrăm pentru carierii noștri îndepărtați". Nici măcar nu e departe

Futurismul (a murit în 1904), a cărui relație cu opera sa merită un studiu separat. Bragaglia („futuristul fotodinamic") îl citează mult și implicit îl recunoaște ca tatăl său biologic. Și cum se leagă asta cu Femeia culegând o floare a lui Kupka (1910) și Nud coborând scările (1911) a lui Duchamp? Ce scheme de analiză și grafism pot fi atribuite cronofotografiei?

De un secol încoace, Marey a însoțit granița îngustă dintre artă și știință în locul ales al artei timpului nostru, pe scena comună a multor experimente avortate. Are ceva de la Gyula Verne (exact contemporanul său), de la Verné din Várkastély în Carpați, care a avut mare grijă de virtualități, reflexe în oglindă, vieți paralele, memoria formelor, micșorarea și extinderea timpului; acesta este visul unei ancore. Dacă orice fel de „salt uman” sau „impact de glonț” ne mai poate inspira, este pentru că Marey face cea mai frumoasă parte din ea, imaginea: „Nu am decât amintirea ochiului”, a spus el.

Caroline Tisdall-Angelo Bozzola: Fotodinamismul futurist al lui Bragaglia

În 1913, mișcarea futuristă a încercat să-și extindă tabăra cu noi membri. Ei au aprobat cu entuziasm toate inovațiile din domeniile acceptate și tradiționale ale artei, dar nu existau reprezentanți ai multor trăsături esențiale ale vieții urbane și mediile secolului al XX-lea. La 1 iulie, însă, pe penultima pagină a Lacerba – ziarul futurist bilunar – a apărut o reclamă care mărturisea implicarea artei supermoderne a fotografiei, îmbinarea fotografiei ca formă de artă și nu doar ca tehnică: „ Acum publicat: Anton Giulio Bragaglia: Fotodinamism. Cu 16 poze mari. Ediție de lux. Primul preț extraordinar este de 10 soldați.”

Până atunci, nu au existat alte știri despre acest nou pas către vremurile moderne. Apoi, pe 1 octombrie, a apărut din nou în Lacerba o notă acră, semnată de șase pictori ai grupului futurist milanez (Boccioni, Carré, Russolo, Balla, Severini și Soffici): „Atenție! Având în vedere lipsa generală de cunoștințe în materie artistică, noi, pictorii futuriști, declarăm prin prezenta că denumirea de „fotodinamică” se aplică exclusiv inovațiilor din domeniul fotografiei. Acest tip de cercetare pur fotografică nu are nimic de-a face cu DINAMISMUL PLASTIC pe care l-am inventat și nici cu vreo cercetare dinamică în domeniul picturii, sculpturii sau arhitecturii.”

Astfel a început sau s-a încheiat un capitol din lunga poveste despre luptele ideologice și competiția de statut care a însoțit calea picturii și fotografiei secolului XX. Problemele care apar sunt deosebit de interesante din punct de vedere al futurismului, întrucât pun în lumină unele contradicții în comportamentul membrilor autoproclamatului grup modernist, care nu au putut fi evitate de îndată ce ideile lor au intrat în previzibilul lor. limitări. Una este să rupă cu trecutul și cu totul alta – așa cum sugerează descoperirea distanței de la evoluțiile fotografice – să răstoarne ierarhiile și prejudecățile tradiționale ale artei înalte și joase. Bragaglia a refuzat întotdeauna să fie catalogat drept fotograf și și-a văzut lucrările ca pe realizarea unei noi forme de pictură. Însă cazul ciudat al ostracismului său l-a făcut să adopte o atitudine defensivă, pe care fiica sa Antonella, directorul greu de transparent Centro Studi Bragaglia din Roma, a continuat-o de atunci.

Anton Giulio Bragaglia a aparținut celei de-a doua generații a gândirii futuriste. La fel ca Prampolini și Depero, el s-a născut suficient de târziu în comparație cu Boccioni și semenii săi pentru a lua de la sine înțeles nu doar teoria, ci și practica tehnologiei – fără îndoială, el

ar fi ales accidentul mai degrabă decât să moară ca Boccioni, care a căzut din mâna lui. calul a căzut. Bragaglia căuta un instrument modern pentru a-și exprima percepția asupra noului dinamism al vieții. Membrii primei generații futuriste, pe de altă parte, erau încă pictori, care au cercetat în mare parte noua aplicare a instrumentelor tradiționale subliniind tema modernă. În timp ce Marinetti, care era un observator pasionat, era bucuros să suporte costurile cercetării lui Bragaglia (dezvoltarea unor metode fotografice care surprind esența mișcării), în ochii lui Boccioni astfel de încercări erau chestiuni pur tehnice și nu reprezentau artă. Sót, Boccioni, într-o scrisoare scrisă lui Sprovieri, șeful galeriei futuriștilor, a ajuns până la a sugera: „în numele prietenilor futuriști, rupeți toate legăturile cu fotodinamismul lui Bragaglia, pentru că această încercare obscure și inutilă dăunează eforturilor noastre de a eliberează reproducerea schematică sau succesivă a mișcării.” desi

la sfârșitul scrisorii, a adăugat: „Toate acestea ar trebui să rămână între noi doi, pentru că personal îmi place foarte mult de tine”.

Bragaglia a fost cu siguranță o personalitate ciudată și incitantă. S-a născut în 1890 și a murit în 1960. Tatăl său este unul dintre pionierii producției de film italiene, iar fiul său a lucrat cu el ca asistent de la vârsta de 16 ani. Compania condusă de tatăl, Cines, era o fabrică de film surprinzător de productivă: în 1908-10 a produs 134 de filme rovid, 36 de documentare și 57 de filme burlesque; niciuna dintre ele nu este capodoperă de importanță istorică. Bragaglia a început să dezvolte noi tehnici fotografice în 1910 - împreună cu fratele său pe nume Arturo, care mai târziu a dispărut de pe scena. Dar nici atunci și nici mai târziu dezvoltarea artei fotografice nu a fost zona exclusivă de interes a Bragaglia. Parcă ceva îl obliga să comenteze fiecare gând, mai ales unul care se învecina cu ocultismul. Această latură speculativă, extrem de spirituală a naturii sale este din nou o trăsătură care îl diferențiază de grupul mai obiectiv în care dorea să se alăture. Trebuie spus că Boccioni, Balla și mai târziu Russolo, care au favorizat filozofia, au fost într-o oarecare măsură interesați de ocult, dar toate acestea au fost secundare picturii lor și separate de rolul lor public. Bragaglia, în schimb, pătrunde totul, chiar și manifestul său.

Studiile oculte ale lui Bragaglia, care variau de la vrăjitorie până la arheologie destul de dubioasă, au luat un nou avânt exact când el s-a alăturat grupului futurist la apogeul activității sale. Din cauza aspectului spiritual deja amintit, vocabularul aparent futurist devine atât de ambiguu în gura bătrânului. În manifestul fotodinamismului futurist, de dragul ascensiunii

– care a fost în special puterea lui Marinetti – a folosit termeni futuriști, dar a interpretat chiar și cele mai elementare cuvinte – materie, lumină, mișcare – într-un mod complet diferit. Vom reveni asupra acestui lucru în legătură cu manifestul , dar diferența provine în esență din faptul că, în timp ce pictorii futurişti s-au preocupat în principal de fenomenul mișcării, Bragaglia a fost mai entuziasmat de aura: „Dacă o persoană stă nemișcată, scaunul este încă plin de sufletul lui..."

Fotodinamismul a apărut pentru prima dată în 1911, iar după Bragaglia, manifestul său a fost scris în acest an, deși a fost menționat pentru prima dată peste doi ani, într-o reclamă publicată în Lacerba. Dar este cert că, în 1911, a prezentat subiectul în câmpurile de luptă prospective ale lumii futuriste, precum Civitavecchia, și chiar în același an și-a produs seria de cărți poștale, pe care reprezentările fotodinamice în mișcare, așa cum sunt descrise în manifestul, au fost pictate în siena arsă copiate pe hârtie. Atunci a primit sprijin financiar de la Marinetti pentru prima dată și atunci s-a dezvoltat interesul său antreprenorial pentru o mare varietate de reviste și publicații. A înființat și câteva, dar a lucrat și pentru mai multe. Printre ei, L'Artista a fost primul; această revistă bilunară ilustrată de teatru și artă a fost publicată de Bragaglia.

Un an mai târziu, el a fost profund preocupat de întrebarea chinuitoare dacă fotografia se poate ridica la culmile artei. În timpul cercetărilor sale, a intrat în contact cu cei mai nepotriviți artiști posibili

– a căutat părerea unor astfel de pictori și sculptori „oficiali" precum Aristide Sartorio sau Ernesto Biondi – și vechiul lor răspuns a fost în mod necesar și fără contradicții negativ. În 1912, a organizat o expoziție de fotodinamism futurist în Sala Pichetti din Roma. Expoziția a fost deschisă de Marinetti. Nu este nimic surprinzător în faptul că managerul futurismului a prosperat mai mult decât pictorii lărgând spectrul mișcării sale, dar este totuși surprinzător că lui Bragaglia i s-a cerut să participe la Marile Seri Futuriste doar când se țineau în regiuni îndepărtate ( Sicilia sau Napoli) sau în puncte mai mici (de exemplu în Gubbio) - și probabil fără participarea lui Boccioni - a avut loc.

Manifestul fotodinamismului futurist este de înțeles defensiv, iar Bragaglia a supracriptat problema în eforturile sale vizibile. El a explicat pe larg ce nu face și cum se deosebește vechiul său ideal fotodinamic de fotografia simplă, cronofotografia și cinematografia lui Marey. El a explicat în detaliu, deși oarecum confuz, ce înțelege prin mișcare, ritm, realitate și dematerializare și în ce constă sinteza, care după el este esențială pentru adevărata arte.

caracteristică. Bazându-se pe exemple istorice, el a demonstrat că această sinteză modernă nu poate fi realizată decât prin fotodinamism. Mulți au scris manifestul la persoana întâi pentru a indica apartenența lor cu futuriștii. Și poate că a contat și pe interesele unor artiști precum Gianetto Bisi, care aveau să creeze un portret fotodinamic al lui Boccioni în jurul anului 1915.

Bragaglia a început prin a sublinia că, spre deosebire de cronofotografia lui Marey, fotodinamismul vechiului nu este doar o inovație fotografică, ci o artă nouă, a cărei idee este destul de unică în spectrul dispozitivelor de reprezentare existente. El a concluzionat că singurul dezavantaj al fotodinamismului, cronofotografiei și cinematografiei este dependența de proprietățile fizice ale camerei. Mai presus de toate, a încercat să se distanțeze de ideea limitativă a reconstrucției exacte a mișcării : „Nu ne preocupă deloc obiectivele și caracteristicile cinematografiei și cronografiei. Nu ne interesează reconstrucția mișcării care a fost deja dărâmată și analizată. Ne

preocupă doar acea zonă de mișcare pe care o percepem, a cărei amintire rămâne încă în conștiința noastră.”

Această conștientizare se referă în mod evident la manifestul futurist mai mare. Diversitatea abordării se aude abia la sfârșitul tratatului. Bragaglia a atacat acuratețea fotografiei, „reproducția înghețată a realității”, care este dăunătoare pentru că amenință statutul fotografiei, supunând-o picturii. În mod similar, el a condamnat arbitrariul mecanic al mișcării în filme, în special modul în care cinematografia – spre deosebire de tranzițiile netede rezultate din tehnica vechiului – distruge ritmul infinit și universal în ochii vechiului.

El l-a criticat și mai aspru pe Marey: „Cronofotografia lui Marey – care nu este altceva decât forma cinematografică pe un singur disc sau bandă continuă de film –, de asemenea, sparge acțiunea, chiar dacă nu folosește un cadru pentru a diseca mișcarea care a fost deja făcută. scanate și defalcate în instantanee.” El a considerat acest lucru nepotrivit chiar și pentru o simplă analiză a mișcării: „Sistemul lui Marey este folosit, de exemplu, în predarea gimnasticii. Și dintre cele sute de imagini care urmează un salt uman, puținele care sunt înregistrate sunt doar suficiente pentru a descrie și a-i învăța pe tineri pașii implicați în salt.” Marey poate fi mulțumit de asta, dar fotodinamistul nu este: nici măcar nu poate reconstrui mișcarea cu un instantaneu extrem de rigid, darămite percepția lui”. O serie de instantanee este, de asemenea, capabilă să surprindă și să înghețe etapele importante ale acțiunii. „Aproximativ: cronofotografia poate fi comparată cu un ceas al cărui cadran arată doar jumătate de oră; minutele pot fi văzute și în cinematografia sa, iar fotodinamiismul poate fi comparat cu un ceas care indică nu numai secundele, ci și fracțiile din mișcarea care are loc între ele: Acesta este aproape calculul diferențial al mișcării.” Cu o ușoară paranoia, a mai adăugat: este nevoie de un anumit grad de răutate elegantă pentru ca cineva să greșească rezultatele lui Marey și cele vechi, dovada fiind oferită de ultimele sale lucrări, The Sawing Carpenter, Bending and Changing Situations. La fel ca Balla și Boccioni, și Bragaglia se referă constant la „căile de mișcare” ale corpurilor actori, a căror cunoaștere se ridică la rangul de anatomie nouă indispensabilă pictorilor contemporani. Aceasta este o descoperire de semnificație istorică deoarece, potrivit lui, reprezintă „o nouă tehnică de a crea artă”.

În ochii lui Bragaglia, mișcarea are și un efect dematerializant care depășește fenomenele fizice: Mișcarea este de natură transcendentală, deoarece dezvăluie „esența interioară a lucrurilor”. În asta, cel puțin din punct de vedere teoretic, Bragaglia este mai aproape de Brâncuși decât de futuriști. Potrivit lui, fotodinamismul vechiului are și acest caracter transcendental, întrucât se îndepărtează de realitate. Acest comentariu emfatic este un răspuns celor care găsesc imaginile tale neclare și distorsionate. El credea că prezentarea esenței schimbă relația dintre artist și public. Ea transformă o întâlnire tradițional pasivă într-una activă într-un mod mult mai profund decât tehnicile compoziționale ale pictorilor futuriști, care încearcă să „plaseze privitorul în centrul tabloului”. Bragaglia era convins că mișcarea are și proprietăți pe care „capacitatea plictisitoare” a vederii nu le

poate capta și a propus dezvoltarea unor noi simțuri perceptive. Nu este doar estetic

s-a străduit să exprime, dar și acele „emoții interioare, senzoriale, cerebrale și psihice” pe care le trăim atunci când „un act își lasă urma maiestuoasă, netulburată”.

Acum, în ceea ce privește imaginile fotodinamice, Bragaglia nu a fost mai bun decât colegii săi futuriști în a reduce decalajul dintre teorie și practică, stabilind obiective și rezultate. Dacă nu am ști despre interesul lui pentru lucrurile spirituale, ar fi greu să ne imaginăm nivelul de conștiință la care aspira. Și, de asemenea, este puțin probabil ca în pozele sale să putem găsi „expresia lirică învolburată a vieții, invocarea vie a acelui sentiment mare, dinamic, cu care universul vibrează neîncetat”. Pe de altă parte, sunt imagini cu adevărat uimitoare și, prin urmare, sunt clasificate pe bună dreptate drept opere de artă, mai degrabă decât simple inovații tehnice.

Bragaglia a vrut clar să demonstreze că arta nu este definită a priori de mediul prin care apare. Orice mediu poate fi artistic, iar Bragaglia a ținut cont atât de conținutul, cât și de limbajul fiecărui mediu. Pentru Boccioni, limita artei plastice a coincis cu limita disciplinelor deja cuprinse în ierarhie și, prin urmare, a exclus de la început fotodinamismul, indiferent de performanța sa vizuală. Bragaglia, pe de altă parte, și-a încadrat pozele fotodinamice - deși a cerut statutul de formă artistică autonomă pentru ele - și a fost bucuros să le accepte ca „quadri” (imagini).

Având în vedere interdependențele epocii, această confuzie de statut nu este surprinzătoare: percepția comună considera încă fotografia ca un intrus în domeniul picturii. Fotografia ca artă nu a intrat în epoca mișcărilor moderne: fotodinamismul nu are corespondent în cubism, de exemplu. Privite din acest punct de vedere, pozele lui Bragaglia sunt destul de semnificative, el ar putea susține pe bună dreptate că reprezintă o îmbunătățire avansată a stilului futurist care va rezista timpului. Din punctul de vedere al cercetărilor de astăzi, Moholy-Nagy și Man Ray au precedat lucrarea și au o importanță de pionierat în crearea artei fotografice.

Bragaglia și-a păstrat metodele secrete, dar imaginile sale erau toate fotografii în interior și expuneri lungi. Ele diferă de multe alte experimente de „fotografia în mișcare” prin faptul că nu camera se mișcă, ci imaginea. De regulă, sunt compoziții stratificate pe un singur obiect - o față, un cap, o figură solitară. Portretul lui Balla cu imaginea Câinelui în lesă este o excepție din acest punct de vedere. Există două tipuri de fo. Sau o figură angajată într-un fel de activitate specifică care implică mișcări ale mâinii - dulgherul, chitaristul, dactilograful - unde Bragaglia a concentrat atenția asupra comunicării energiei și ritmului inerente mișcărilor - așa cum a numit-o: „algebra mișcării”. ; sau imagini care surprind o schimbare a poziției sau a posturii: momente de tranziție în picioare, aplecare, mers sau când scuturați o palmă. Și deși exemplele de fotodinamism enumerate aici arată că, spre deosebire de Marey, Bragaglia nu s-a preocupat de analiza fizică detaliată a mișcării și nici de reconstrucția precisă a mișcării cu un singur scop, afirmația bergsoniană a manifestului, ideea că „este este mai uman să înțelegi ce

timp are loc în mijlocul nicăieri” – cu greu pot fi citite. Dar nu există nicio îndoială că a fost entuziasmat de această ocazie, de conceptul psihic că „când o persoană stă, scaunul este încă plin de suflet”. Formularea reflectă atât legătura sa cu speculațiile spiritualiste ale timpului său, cât și abordarea mai fizică a futuriștilor. Proiecția acestei emoții psihice a fost probabil scopul la care se referea când a descris fotodinamismul drept radiație activă.

Pictorii futurişti au încercat să se distanţeze de eforturile lui Bragaglia de a dezvolta arta autonomă bazată pe aparatul de fotografiat. Cert este însă că, cel puțin pentru Balla, relația și prietenia lor s-au dovedit a fi fructuoase. Cronologia prieteniei lor nu este pe deplin clară, dar în 1912 se poate descoperi o schimbare definitivă în modul în care Balla tratează modalitățile de mișcare, iar acest lucru se datorează probabil întâlnirii sale cu fotodinamismul. Influența directă a lui Marey este evidentă în pictura lui Balla Fata care alergă pe balcon, construită pe o serie schematică de mișcări distorsionate; este chiar mai izbitor în desen decât în pictură. Mâna lui Hegedus din 1919, care

Balla a pictat în timpul șederii sale la Düsseldorf, el folosește și metoda lui Marey. Câinele în lesă, în schimb, arată deja o schimbare vizibilă în direcția valului continuu și a cocoașei mișcării neîngrădite reprezentate de Bragaglia, pe care Balla a investigat-o și mai târziu în seria rândunelelor zburătoare. Legătura Câinelui în lesă se datorează și faptului că acest tablou este inclus în portretul fotodinamic al lui Balla.

Efectul a fost profund. Bragaglia a fost, fără îndoială, motivat de încercările lui Balla de reprezentare picturală a căilor de mișcare pentru a-și continua căutarea de soluții futuriste viabile. Este mai mult decât probabil ca imaginea fotodinamică deplasată să fi fost inițial produsul întâmplării, iar această recunoaștere l-a încurajat să perfecționeze această șansă, deoarece metoda fotografică este mai capabilă să surprindă experiența mișcării decât încercările de pictură ale lui Balla. Bragaglia avea dreptate în privința asta. Un alt exemplu ciudat al influenței sale poate fi găsit în vara anului 1913. În ianuarie, corespondentul entuziast al Corriere Toscano a relatat pe prima pagină despre experiența olfactiva creată de imaginile fotodinamice. Nu vorbea nici despre fotografii, ci – „quadri” – picturi. Conform descrierii sale, Fûrészelô ács mirosea a rumeguș, ulei de pește și terebentină. Bragaglia a întărit această impresie, spunând că încearcă să doteze fiecare obiect cu mirosurile care îl pot face „viu și complet”. Nu este în întregime clar dacă avem de-a face aici cu o floare de cuvinte sau cu o trăsătură suplimentară a múves; în orice caz, în august 1913, Carlo Carré a publicat unul dintre manifestele sale exagerate, Pictura sunete, zgomote și mirosuri. În ea, el a promovat captarea și exprimarea mirosurilor reprezentând „erosul mediului” ca fiind indispensabile pictorului futurist care a descris „întregul plastic pur”. Diferența, desigur, este că Carré a tradus mirosurile în culori, și roșu, galben etc. a vorbit despre mirosuri.

Prin urmare, nu este de mirare că, după ce pictorii l-au întâmpinat, Bragaglia a început să privească într-o altă direcție. Nici fotodinamismul, nici futurismul nu au fost o posibilitate exclusivă pentru el și s-a întors hotărât la cercetările sale literare și

cinematografice. În acel moment - și în anii următori - și-a aruncat plasa în lung și-n lat, a scris articole și cărți pe cele mai diverse subiecte, de la panteism la profeție, și a lucrat împreună cu scriitori precum Pirandello și artiști precum Prampolini. După manifestul fotodinamismului futurist, a făcut un studiu al marilor descoperiri ale secolului al XVII-lea; pentru neînțelegerea fotodinamismului, a fost mângâiat de cunoașterea că „lucrurile care astăzi par magie sunt paraștiințifice și vor deveni conștiente în timp".

În același an, a scris un articol intitulat Anul 2000, în care a prezis un fel de proiector de diapozitive pe lângă telefonul televizual: „o mașină care proiectează fotografii la distanță". Külon nu a menționat aura spirituală care îmbătrânește corpurile, dar interpretările la modă de atunci apar într-unul din articolele sale din 1914 și legătura lor cu imaginile fotodinamice este de netăgăduit. Fantomele celor vii și morților se ocupă de interpretările corpurilor eteric, psihic și astral, se referă la teoria lui Pascal și Kama Rupa și apoi se îndreaptă către discuția despre aură în relație cu fotografia fantomelor și fantomelor.

Și-a creat propria companie de film, La Novissima, în 1916 și a produs trei filme notabile: mai întâi The Thais, un an mai târziu Il Perfido Incanto și Il Mio Cadavere. Ironia sorții l-a adus pe Marinetti la concluzia convingătoare în 1916: mișcarea futuristă trebuie să înflorească cu mediul modern al filmului. Dar a ales-o pe Ginna, nu pe Bragaglia, pentru a pregăti Vita Futurista. Bragaglia a lucrat ca distribuitor. Vita Futurista nu a fost de fapt nimic altceva decât o serie de jocuri mai mult sau mai puțin conectate. A fost asemănător cu teatrul futurist prin faptul că s-a rupt, de asemenea, cu ideea tradițională a jocului continuu de tort și s-a străduit pentru divertisment. Dar nu a existat nicio urmă a adevăratei experimente și invenții cinematografice care au definit metoda lui Bragaglia. O caracteristică remarcabilă a filmelor lui Bragaglia este că el a fost primul care a folosit cu adevărat acest mediu ca limbă și, deja înainte de 1920, a încercat să dezvolte o metodă cinematografică bazată pe natura și posibilitățile mediului. Din deficiențele evidente ale fotodinamismului, a ajuns la o combinație a posibilităților dinamice ale camerei de filmat, luminii și decorul abstract al lui Prampolini în film, care a încercat cu îndrăzneală să propulseze cinematograful în noi dimensiuni. El a condus cu siguranță

epoca, evaluăm opera sa din perspectiva futurismului sau a istoriei documentate, care lipsește atât de evident în cea din urmă. Măsurate după intențiile sale, rezultatele sale pot părea parțiale, deoarece a privit prea departe și s-a ocupat de domenii ale căror instrumente vizuale se știe că scapă din mâinile cercetătorului. Până și Boccioni a putut vedea că „trebuie să iertăm greșelile celor care încearcă să zboare".

II.Alvin Langdon Coburn: Virtutea fotografiei picturale

Un artist este o persoană care încearcă să exprime inexprimabilul. Se luptă și suferă pentru că este conștient că nu își poate realiza niciodată cel mai perfect ideal. El este sedus de momente ocazionale de extaz, dar nimic nu este închis în artă; merge înainte, la fel ca

spiritul uman, dobândind din ce în ce mai multe cunoștințe despre sine și despre univers.

Acest progres al artei mă interesează. Unde ne duce asta? Iată „modernii” în pictură, muzică și literatură. Ce ar spune bunicii noștri despre lucrările lui Matisse, Stravinsky și Gertrude Stein? Mă întreb ce spun ei? Ei își ridicau mâinile îngroziți, și-ar arăta proastele maniere, scăpau și își batjocoreau ceva ce nu înțeleg pentru că sunt prea vechi. Totuși, ceea ce este revoluționar va deveni un clasic mâine. Omul nu poate scăpa de progresul neîncetat al timpului.

Da, dacă trăim după standardele epocii, atunci acești moderni sunt cei care ne captivează. Ei lucrează cu ochii ațintiți spre viitor, analizează structurile învechite ale trecutului și creează viziunea strălucitoare a spiritului lor în culori, sunete și propoziții. Întrucât sunt deosebit de interesat de fotografie, mi-a trecut prin cap: de ce nu ar trebui să se elibereze aparatul de fotografiat de cătușele artelor vizuale convenționale și de ce să nu îndrăznească să facă ceva proaspăt, ceva ce nu a fost încercat până acum ? De ce nu ar trebui folosită viteza sa subtilă pentru a studia mișcarea? Și expuneri multiple ale unei plăci pentru a captura un obiect în mișcare? De ce nu au fost exploatate până acum perspectivele rezultate din puncte de vedere neglijate sau ignorate? Pun destul de serios întrebarea: de ce ar trebui să continuăm să facem mici fotografii zilnice de obiecte care pot fi clasificate în casetele de peisaje, portrete și studii de figuri? Gândește-te doar la bucuria pe care o provoacă atunci când facem ceva ce nu poate fi clasificat, al cărui sus și jos nu pot fi separate!

La expoziția de anul trecut a Royal Photographie Society, a fost expus un grup de fotografii ale fotografilor americani, intitulat în mare parte Design, probabil că mulți dintre cititorii mei își amintesc. Ei au înfățișat diferite obiecte - fotografiate pentru forma și valoarea lor tonală - grupate împreună, fără nici un gând de asociere emoțională. Îmi amintesc de mese, crose de golf, albume etc. noi putem vedea. Ideea lor a fost să lucreze cu camera cât mai abstract posibil. Max Weber, pictorul și poetul cubist, a fost responsabil pentru această idee, iar Max Weber este unul dintre cei mai serioși artiști pe care am avut plăcerea să-i cunosc. Cu toate acestea, aceste încercări într-o nouă direcție au fost întâmpinate doar cu dispreț și râs - inovațiile au întotdeauna aceeași soartă în fiecare domeniu. În noua sa carte Essays on Art (Essays über Kunst), Weber spune: „Pentru a exprima stările de spirit care pornesc sentimentul din interior, așa cum face muzica, artistul vizual ar trebui să permită mai degrabă imaginile formelor sau unităților interconectate dinamic și ritmic să prevaleze. în sine mai degrabă decât în vocile lor. Este ca și cum o persoană captează un gând sau oprește un moment perfect, sau ajută un spațiu să devină fizic, sau îngheață aerul sau modelează lumina colorată în noapte.”

Câți dintre noi se predă toate astea în fotografie? Ne gândim la aparatul foto ca la un instrument destul de proeminent de auto-exprimare – dacă ne gândim deloc. Dar chiar este? Dacă ne oprim o clipă și luăm în considerare calitatea misterioasă a luminii care este aceasta

se conturează în gelatină sensibilă – întreaga poezie a științelor se află în termenul de „imagine latentă”. În acele zile în care oamenii erau arși sub acuzația de magie neagră, fotograful ar fi fost, fără îndoială, o victimă dacă ar fi existat. Și astăzi, fiecare băiat smecher are un Brownie, o fotografie și ceva la fel de zilnic ca o cutie de chibrituri, și cu atât mai mult cu cât trăim în vreme de război. Fotografia este prea simplă pentru o practică superficială și, în consecință, este tratată cu dispreț de către cei care ar trebui să știe mai bine. La urma urmei, muzica nu este considerată mai puțin artă pentru că Marika poate scala. Ceea ce avem nevoie în fotografie este mai multă seriozitate, mai mult respect pentru mediile noastre și mai puțin respect pentru convențiile noastre învechite. După ce am pictat o vară întreagă, am revenit la fotografie cu o vigoare mai mult sau mai puțin proaspătă și mă simt emoționat să le strig colegilor: „Deșteaptă-te! Fă orice care îmi provoacă opoziția sălbatică, doar vezi-o cu ochi noi și proaspeți.” Dacă continuăm să săpăm printre vechile noastre negative, făcând niște copii proaste ale acestora, așa cum facem în ultimii zece ani, fotografia va stagna. Am un mare respect pentru fotografie ca mijloc de exprimare personală și mi-ar plăcea să o văd în fruntea progresului. Dacă nu este posibil să fim moderni în cea mai tânără dintre toate artele, atunci este mai bine să ne îngropăm camerele și să sculptăm din nou desene cu oase ascuțite ca strămoșii noștri îndepărtați. Cred că nici măcar nu am început să ne dăm seama de posibilitățile camerei. Frumusețea structurilor arătate de microscop mi se pare un domeniu minunat de cercetare din punct de vedere pur pictural, utilizarea prismelor pentru a produce imagini segmentate cu greu a fost încercată până acum, iar expunerile multiple au fost aproape complet neglijate. - în afară de așa-numitele fotografii fantomă.

La început, propun o expoziție de fotografie abstractă. In conditiile de participare trebuie precizat clar ca nu poate fi acceptata lucrarea in care interesul pentru subiectul tabloului este mai mare decat sensibilitatea fata de aspecte extraordinare. Mai presus de toate, este important simțul formei și al structurii, iar ocazia ar trebui folosită pentru a exprima originalitatea suprimată și neașteptată.

Gândiți-vă într-un fel sau altul la artele moderne - roata istoriei nu poate fi întoarsă înapoi. Ei pot, totuși, să dezaprobe tendințele moderne - nu ne putem întoarce niciodată la fostul academicism și la autosatisfacția burgheză. Goliciunea și prostia de nedescris a tuturor acestor fenomene este alarmant de evidentă astăzi. Și sper că fotografia va ajunge din urmă cu alte forme de artă și că din posibilitățile ei infinite va crea lucruri mai ciudate și mai atractive decât coșmarul fantastic al unui vis.

Edward Weston: Mai degrabă prezentare decât interpretare. Intrări în jurnal

10.3.1924 În timpul vizitei mele la muzeu săptămâna trecută, gândurile mele s-au învârtit din nou în jurul întrebărilor de bază ale fotografiei. Care este cea mai bună utilizare a fotografiei dacă ignorăm utilizarea ei pur științifică și comercială?

Răspunsul devine întotdeauna clar atunci când ai văzut opera unui mare sculptor sau pictor, o lucrare din trecut sau prezent, care este de

natură tradițională și se bazează pe forme și motive decorative remarcabile. Răspunsul este că fotografia trebuie să ia o altă cale: aparatul foto trebuie să fie folosit în așa fel încât să redea viața, să înfățișeze adevărata substanță și chintesența lucrurilor în sine, fie că este vorba de oțel fulgerător sau de carne vie.

10.2.1928 Îmi amintesc o altă declarație făcută de [Kuhn]. Am spus: „Înainte mă străduiam pentru interpretare, acum scopul meu este prezentarea”. El a zâmbit: „Crede doar că „se laudă””. La unul se poate ajunge doar prin celălalt. Luați, de exemplu, un fotograf de publicitate care prezintă și compară rezultatele împreună.” Ei bine, cuvintele pot exprima gânduri. Desigur, m-am gândit la prezentare prin proprii mei ochi. Mi-aș fi putut dezvolta mai bine gândurile, mi-aș fi putut să le clarific. Înainte de asta, scopul meu era să interpretez o atmosferă, iar acum vreau să prezint lucrul în sine.

24.4.1930 Am trimis următoarea declarație la Houston, Texas, unde voi expune patruzeci de fotografii în luna mai: Norii, trunchii, scoici, ardei, copaci, pietre, coșuri sunt părți interdependente, interdependente ale întregului mai mare, al cărui nume este viață. Ritmul vieții, orice simțim din el, devine certitudinea întregului. Capacitatea creatoare a omului recunoaște și surprinde acest ritm cu ajutorul mediumului care îi place cel mai mult, sau cu cel mai potrivit obiectului sau momentului. El simte motivul, viața în formă exterioară. Fapte pe care nu le simțim și pe care le înregistrăm cu ajutorul regulilor învățate: rămân inventare sterile. Este esențial să vezi lucrul în sine: chintesența, care se dezvăluie direct, fără umbra impresionismului, fără a înregistra un moment întâmplător, o stare de spirit trecătoare. Deci: când fotografiați o stâncă, faceți-o să arate ca o stâncă, dar este mai mult decât atât.

14.8.1931 Acești pictori, cei mai mulți pictori, și acei artiști foto care imită vechiul „se exprimă”. Ei interpretează „arta” ca „exprimare de sine”. Nu mai încerc să „mă exprim”, să-mi impun naturii personalitatea, ci încerc să mă identific cu lucrurile naturii fără prejudecăți, trucuri de scufundare sau falsuri, să văd sau să cunosc lucrurile așa cum sunt, adevărata lor natură. , astfel încât înregistrările mele nu sunt interpretări - propria mea idee despre ea, cum ar trebui să fie natura - ci revelații; străpungerea narcisismului pe care nevroza l-a impus vieții; spre o recunoaştere absolută, impersonală. Arta este slăbită în măsura în care este expresie personală; cu alte cuvinte, în măsura în care constrângerea personală distorsionează cunoașterea. Să spunem că suntem afectați de tot felul de constrângeri, economice, sexuale - aceste constrângeri nu trebuie să intre în munca noastră. Artistul nu este un mic zeu pe tronul său, care este împuternicit să-și exploateze și să-și manifeste durerea de cap și de stomac. Instrumentul artistului, prin care

omenirea tăcută vorbește. (...)

Așadar, dacă scriam acum câțiva ani că nu mă mai interesează interpretarea, ci prezentarea, aveam dreptate doar pe jumătate, pentru că până la urmă „prezintă” și fotografi de publicitate și ilustratorii de catalog. Deci, care este diferența dintre „prezentarea” unui cap de varză de către mine și de către un fotograf de publicitate? Simțul realității celui din urmă vede un cap de varză ca pe un lucru izolat,

fără interes, cu excepția cazului în care poate fi transformat în varză murată. Simt tot secretul forței vitale în același cap de varză, sunt uimit, sunt copleșit de emoție și, în acest mod de prezentare pe care l-am implementat, pot comunica altora conștientizarea de ce forma verzei. este felul în care este și nu alta, precum și modul în care se raportează la aceasta este pentru toate celelalte forme.

Această emoție emoțională nu trebuie interpretată ca melodramă și confundată cu vagi rapsodii ale unui poet rătăcitor care rupe frunzele unei flori pentru a obține un răspuns la îndoielile sale. Este mult mai mult marea flacără a cunoașterii, trezirea la conștientizarea sensului lucrurilor, controlul inteligent al uneltelor (perie, daltă, aparat de fotografiat) și revenirea acestei cunoașteri într-o formă care poate fi comunicată.

21.8.1931  Aceste gânduri sunt întotdeauna întrerupte. Cred că săptămâna trecută eram în drum spre cea mai clară declarație pe care am făcut-o vreodată. Hai sa incercam din nou!

Când am discutat despre problema „exprimării de sine” cu o vizitatoare, ea mi-a spus: „Dar fotografiile lui sunt atât de diferite de cele ale altor fotografi. Așa că încă își exprimă personalitatea.” În răspunsul meu, am citat-o pe Dora Hagemeier, care a scris foarte clar și înțelegător despre expoziția mea: „La Carmel, însă, trece dincolo de artă. Aici, el învață artă și devine un vizionar. Văzut cu ochii bătrânilor, potențialul de zbor în aripa unei păsări se schimbă, sculptura unui mugur – de la un lucru văzut la un lucru cunoscut. Un văzător este cineva care vede cu ochiul interior și este capabil să-și exprime cunoștințele despre lucruri într-un mod concret, care își poate comunica percepția inteligentă sau prejudecățile personale într-o formă directă, curată, astfel încât privitorul să poată beneficia de revelație. Forma – compoziție, construcție – nu trebuie interpretată ca o formulă care poate fi învățată pe baza unor reguli. Este mult mai cuprinzător decât atât. Este instrumentul revizuit, puternic pe care îl poate avea văzătorul atunci când vrea să-și prezinte experiența și să comunice.”

1.2.1932   Am scris o declarație pentru Muzeul De Young ultima dată când am expus acolo: „Fotografia nu este pentru cavaleri, „esteți care visează”, oameni retrospectați care caută culturile trecute, nici pentru cinici sau lași care despica paie: fotografia este cea activă. a unei persoane care, ca participant conștient al vieții prezente, folosește toate mijloacele pentru a-și exprima clar percepția. Această percepție nu se limitează la dispozitivele și fenomenele materiale ale zilelor noastre, cum ar fi mașinile, plugurile de zăpadă, scenele de stradă, ci toate obiectele - floarea, zăpada sau mașina - dacă le vedem cu un simț corespunzător naturii noul mediu, care are propria sa tehnică, metodă și care nu are nimic de-a face cu formele, instrumentele și scopurile învechite ale expresiei”.

În fine, nu îmi permit să fiu limitat de teorii. Nu mă îndoiesc niciodată de corectitudinea procedurii mele. Dacă ceva mă interesează, mă face să mă întreb, mă pune la muncă, acesta este un motiv suficient pentru a le mulțumi zeilor și a continua. Fii îndrăzneț, irațional, rămâi departe de formule, rămâi deschis la toate impresiile proaspete,

rămâi flexibil... Teoriile duc direct la academicism atunci când prind contur.

21.10.1925 "Forma urmează funcția." (Forma urmează funcției.) Nu știu cine a spus asta, dar a vorbit corect!

În prezent fotografiez toaleta noastră, acest vas extraordinar de frumos și strălucitor din porțelan. Aș crede

Sunt într-o dispoziție cinică când aleg acest gen de fecioară în loc să fotografiez femei frumoase sau „natura liberă a lui Dumnezeu”. Dar nu! Inspirația mea a venit ca o reacție pur estetică la formă. Am decis demult să fotografiez acest accesoriu util și elegant al igienei moderne, dar posibilitățile lui mi-au devenit clare abia atunci când i-am văzut imaginea pe geamul mat. O emoție incredibilă m-a cuprins! – aici stăteau în fața mea în realitatea senzuală toate curbele „formei divine a omului”, fără niciun defect.

Grecii nu au atins niciodată o perfecțiune mai mare în cultura lor, uneori vasul de toaletă ne amintește de Nike din Samotracia prin strălucirea formelor sale reținute și sănătoase și mișcarea umflată și dinamică înainte a contururilor sale active.

30.10.1925 Experimentez cu variații ale toaletei, unghiuri diferite, lentile diferite. Din unele unghiuri, ceașca arată destul de obscen: astfel prezentarea schimbă răspunsul emoțional.

De atunci, există un singur negativ care m-ar putea mulțumi, fără a-l include pe primul. Nu sunt gata inca; dacă se văd contururile aproape de la sol, arată foarte elegant, dar pentru a putea lucra dintr-un punct atât de adânc, mi-ar trebui un alt suport pentru aparat, nu un trepied.

1.11.1925  A fost mult mai simplu decât credeam. Când am pus camera pe pământ fără trepied, am găsit exact ceea ce căutam și am făcut patru negative.

4.11.1925 Nu am putut să răspund la întrebarea dacă îmi place cel mai bine prima sau ultima dintre fotografiile de la toaletă. Poate primul, dar conceptul ultimului este atât de diferit de cel de-al doilea, încât sunt greu comparabili, iar în ceea ce privește liniile și designul, este la fel de elegant ca celălalt. Deschiderea cupei nu este vizibilă în lovitura făcută de la nivelul solului, așa că oamenii buni trebuie să o aprecieze mai mult, este mai puțin sugestiv, dar „curatul etc.”.

Rămâne o problemă. (...) Acoperișul din lemn apare doar pe marginea superioară, la doar o jumătate de centimetru distanță, dar încă tulburător. Bineînțeles, am văzut asta pe sticla mată, dar m-am gândit să profit cât mai bine. Soluția simplă de a deșuruba acoperișul nu mi-a trecut prin cap. Singura scuză pe care o pot face este că am făcut aceste negative sub o presiune atât de mare a timpului, temându-mă în fiecare moment că cineva, cedând nevoii lor naturale, ar dori să folosească toaleta în alte scopuri decât mine.

Albert Renger-Patzsch: Goluri

Fotografia nu a ajuns la majoritate de atâta vreme. Efortul multor fotografi talentați de a merge pe urmele artei plastice cu instrumentele fotografiei este la fel de important astăzi în ceea ce privește stilul artistic de fotografie, precum era atunci când fotografia era la început.

Arta este la un moment de cotitură. De la începutul secolului, au existat tendințe care evită cărările bine bătute și încurajează descoperirea de noi căi.

Intenția de reprezentare a jucat, dacă nu cea mai mare, dar totuși unul dintre cele mai semnificative roluri în arta epocilor anterioare. Studiile istorice, religioase și literare au ieșit în prim-plan, dacă și centrul de greutate s-a deplasat în diferite epoci. Ce a rămas mereu în urmă din tot acest curent: fotografia.

Fotografia are propria sa tehnică și propriile sale instrumente. Dacă se străduiește să obțină un efect cu aceste instrumente, așa cum sunt date în pictură, fotograful intră în conflict cu sinceritatea și claritatea instrumentelor, materialelor și tehnicii sale. Și dacă este absolut necesar, puteți susține o similitudine pur externă cu operele de artă.

Secretul unei fotografii bune, care poate avea calități artistice la fel ca o operă de artă plastică, constă în realismul ei. Pentru a putea reproduce impresiile pe care le simți atunci când vezi oameni, natură, plante, animale sau lucrări ale arhitecților și sculptorilor, precum și ale inginerilor și tehnicienilor, avem instrumentul de încredere pentru asta în fotografie. Posibilitățile care fac posibilă restabilirea farmecului materialului nu sunt încă suficient de apreciate. Arată structura lemnului, lemnului și metalului cu caracteristicile sale într-un mod care nu poate fi realizat niciodată cu instrumentele artelor vizuale. Putem exprima fotografic conceptele de înălțime și adâncime cu o precizie uimitoare; iar în analiza și reproducerea celei mai rapide mișcări, fotografia este nelimitată.

Structura de linie rigidă a tehnologiei moderne, structura grilă aerisită a macaralelor și podurilor și dinamica mașinilor de o mie de cai putere sunt posibile doar în fotografie. Ceea ce susținătorii săi – în măsura în care aspiră la stilul pictural – acuză fotografia: reproducerea mecanică a formei – tocmai din această cauză ea prevalează asupra tuturor celorlalte mijloace de exprimare. Reproducerea absolut exactă a formei, subtilitatea umbririi tonale de la cea mai clară lumină până la umbra completă - aceasta este ceea ce conferă fotografiei bune din punct de vedere tehnic farmecul experienței.

Deci, să lăsăm arta în seama artiștilor și să încercăm să folosim instrumentele fotografiei pentru a face fotografii care să iasă în evidență prin calitatea lor fotografică - fără să ne luăm credit de artă.

Franz Roh: Mecanism și expresie. Esența și valoarea fotografiei

s-a spus pe bună dreptate că oamenii care nu știu să opereze o cameră vor fi în curând considerați analfabeți. sare, cred că școlile kozépice o vor încorpora în curând în așa-zisa lor educație de desen (sperăm că

în loc de materii învechite). deoarece pedagogia – imitând firesc – încorporează mereu în planurile sale educaţionale acele tehnici care încep să devină comune la vârsta adultă. pe vremea lui Carol cel Mare, numai oamenii învățați puteau scrie, secole mai târziu toți oamenii educați și chiar mai târziu toți copiii. un proces înrudit într-o perioadă mai restrânsă de timp: în jurul anului 1900, mașina de scris nu se găsea decât în birouri specializate la distanță, astăzi este în fiecare fabrică, mâine, când se ieftinește, devine un instrument de zi cu zi pentru fiecare student. (Întregii clase de școală elementară vor cânta la tobe pe aparate care au fost „dezactivate” în cor.)

aparatul de fotografiat va trece în curând prin acele trei etape tipice, pentru că nu numai că creează un joc vizual minunat, dar are și un fundal extrem de „practic”, creșterea enormă a numărului de ziare ilustrate arată deja cât de mult vizualul indirect (scris) a fost retrogradat spre deosebire de direct (reprezentarea unei situații antrenante). cu toate acestea, apar noi oportunități, nu atât pentru desenatori, cât pentru fotografi de reportaj într-un sens mai larg, cel puțin pentru cei mai ambițioși dintre ei. și în timp ce în 1800 cineva a scris un jurnal de 500 de pagini într-o călătorie majoră, astăzi acesta din urmă se întoarce acasă cu 100 de metri de bandă de film Leica, iar aceasta poate conține memoria mai mult decât cuvântul, deoarece este saturat de obiective turistice și afectează în continuare. etape în spațiu și timp, deoarece exteriorul folosește limbajul internațional al epocii, care nu se schimbă fundamental în funcție de secole sau țări. din punct de vedere sociologic, se poate concluziona că fotografia se află în slujba clasei superioare capitaliste, ea fiind tot mai implicată în modelarea reclamei. aici, o imagine mult mai precisă a obiectelor oferite spre cumpărare poate fi adusă la viață cu fotografii decât cu un desen sugestiv. pe de altă parte, aparatul de fotografiat servește și nevoilor umane ale clasei muncitoare: cât de des vedem „oameni mici” în ieșirile de duminică surprinzând experiențele lor de petrecere a timpului liber. cu atât mai important este ca cărțile care conțin o secțiune transversală a celor mai bune realizări ale epocii să ajungă la oamenii înșiși.

„crearea imaginilor” care urmărește să creeze o suprafață saturată de expresie trebuie separată de reportajul în sens mai larg ca unul dintre principalele domenii ale foametei umane de viață. aici, ca produs al culturii, unii oameni își pun întotdeauna întrebarea dacă o fotografie poate fi deloc expresivă, adică „necesară imediată”, dacă este complet transformată. ne gândim la întrebarea dacă avem de-a face aici doar cu arta în acest sens. cetățenii din Nárs și „cunoscătorii”, de cele mai multe ori forme greșite de existență, sunt adesea de acord că vor lua sigiliul de calitate al „artei” chiar și din fotografia transformată. aici fie ne confruntăm cu o problemă de înfățișare, dacă arta este complet depășită, arbitrar prost definită, fie viziunea umană este complet coruptă, chiar și cei care privesc natura nu sunt acordate decât la un singur fel de frumusețe. dacă, pe de altă parte, nu se dorește să înțeleagă arta ca altceva decât imagini intenționate, inițiate de om, expresive, atunci și fotografiile bune contează aici. dacă, în schimb, prin artă înțelegem doar produse manuale, de expresie ale mâinii umane derivate din spirit (ceea ce ar fi neînțelept), atunci se poate introduce o nouă categorie pentru fotografii, fără aceasta.

valoarea sa estetică ar fi atunci redusă. este o greșeală grosolană, subiectivă, să crezi că se creează formațiuni apreciabile din punct de vedere estetic doar dacă fiecare trăsătură provine din „topisul favorit al sufletului", adică din mâna ghidată de spiritul persoanei însuși. cu definiția restrânsă de mai sus, o singură zonă ar putea fi înțeleasă din cele trei mari zone ale a tot ceea ce apare ca expresie: nici anumite forme naturale, nici anumite mașini, a căror perfecțiune estetică nu au fost create de dragul expresiei, nu ar fi posibile. .

de fapt, în această carte putem găsi o lucrare care îndeplinește definiția de mai sus, care de fapt nu stabilește decât un rang, o calitate. acestea sunt fotografiile în care nu vrei să muți, să ridici sau să aplatizezi nimic, să nu faci loc material sau nematerial etc. cu siguranță vor exista oameni care vor spune că nici cele mai bune fotografii nu ating valoarea expresivă a graficii. că nu este o chestiune de fotografie poate fi dovedit experimental prin faptul că există în mare parte cei care respinge noua pictură și grafică, fie ea constructivistă abstractă sau noua obiectivitate. cei care găsesc fotografiile, să zicem, acestei cotete, pe care am întâlnit-o deja o dată, „înțepeni, căutând în imaginea lor decupaje și non-organice", obișnuiau să rezerve aceeași critică tablourilor și graficelor tinerei generații, doar cu atât mai mult. suficiente dovezi că nu este vorba despre problemele specifice de „fotografie și mecanism", ci despre negarea unei viziuni noi, mai tensionate, mai constructive ca atare.

fotografia nu este o simplă copie a naturii, deoarece este un transfer (mecanic) al tuturor valorilor de culoare, relațiilor de profunzime spațială și structurii formei. totuși, valoarea fotografiei se bazează pe valorile estetice ale naturii însăși. că deci o persoană are nevoie doar de pregătire tehnică pentru a fi un fotograf bun? Nicicum: trebuie să fii o persoană completă, ca în toate celelalte domenii de exprimare. evaluarea particulară a formei la un moment dat se manifestă în fotografie la fel ca, de exemplu, în grafică. probabil - pentru un ochi experimentat desigur - localizarea fotografiilor anonime după timp și țară este doar puțin mai dificilă decât în cazul graficelor, imaginilor, sculpturilor, chiar dacă putem data și localiza fotografiile nu din punct de vedere al conținutului (să zicem , din punct de vedere al istoriei costumelor), dar de exemplu o serie de animale sau trebuie să comparăm peisaje.

deja din această constantă individuală, care chiar și în lucrările de artă în sine, se observă că o fotografie bună trebuie să se bazeze și pe un principiu de organizare și individualizare. fotografiile cuiva arată întotdeauna plictisitoare, chiar dacă sunt bune din punct de vedere tehnic, ale celorlalte au întotdeauna un efect puternic, chiar dacă fotograful se simte neprofesionat și uneori nu funcționează bine din punct de vedere tehnic. principiul de organizare, spre deosebire de grafică, nu constă aici în remodelarea manuală a realității după cum doriți, ci în actul de a selecta o bucată de realitate care este fructuoasă din toate punctele de vedere. dacă în grafică există o mie de forme de turnare și de reducere a lumii exterioare într-o formă nouă, atunci pentru fotografie există o sută de posibilități pentru punct de vedere, decupaj, iluminare, dar mai ales alegerea subiectului în sine.

această vârstă limitată a posibilităților este deja suficientă pentru a permite personalizarea semnificativă. supraestimăm de cele mai multe ori numărul celor câteva elemente care sunt exclusiv necesare pentru a da naștere unei opere cu sens. ce dispozitiv simplu, rigid (pentru a sari in alta zona) pianul cu octavele sale mereu recurente. și totuși, cu combinația mereu nouă de elemente date, fiecare pianist își poate evoca propria lume din aceste câteva note.

Tristan Tzara: Fotografiind din spate

Razele care cad pe iris din punctele cele mai exterioare ale obiectului creează o imagine inversată: nu mai este cazul.

Fotograful a inventat o nouă procedură: plasează imaginea în spațiu, care o depășește, și o surprinde și o păstrează în inimă cu mâna convulsivă și abilitățile mentale.

Piatra elipsă în jurul unui prizonier, poate un suport de țigară? Fotograful își întoarce frigăruia gândurilor în mijlocul scârțâirii lunii prost unse.

Lumina este variabilă pe hârtie rece, în funcție de zvâcnirea pupilei, în funcție de greutatea acesteia și de lovitura pe care o declanșează. Costumul unui copac indică depozitul de vase metalice, aluzie la candelabru care iese în evidență în depărtare. Strălucește în atriumul inimii cu o torță de fulgi de nea. Și ceea ce ne interesează este fără motiv, ca un nor care își împrăștie suprafața.

Dar să vorbim despre artă. Da, despre artă. Cunosc un domn care face portrete kitú'no. Acest om este un aparat de fotografiat. Ei obiectează: Dar nu are nervozitatea culorii și a pensulei. Acest lucru plutitor, nesigur, era în esență o slăbiciune care se numea sensibilitate pentru a se justifica. Imperfecțiunea umană poate avea încă calități mai serioase decât precizia mașinilor. Și naturile moarte? Totuși, aș vrea să știu dacă aperitivele, deserturile și coșurile pline cu carne de vânat nu sunt mai iritante pentru nervii noștri gustativi și mirosi. Aud explozia unui puț de petrol, impactul unei torpile, spălarea vaselor împreună cu blestemul gospodinei. De ce nu se face un portret din toate acestea? Pentru că toate acestea vizează un organ care creează o emoție specială pentru mulți, dar lasă ochii sau culoarea în afara jocului. Pictorii au recunoscut acest lucru; au stat împreună și s-au certat mult timp și au creat legile rezoluției. Și legile construcției. Și legile inversării. Și legile înțelegerii și percepției, vânzării, reproducerii, aprecierii și conservării în muzee. Apoi au venit alții și și-au anunțat cu voce tare noua inspirație, că ceea ce au făcut primii nu a fost altceva decât un rahat ieftin. Ok, în schimb, au oferit propriul lor produs, o schiță impresionistă, condensată într-un simbol foarte aramiu, dar atractiv. Pentru o clipă am crezut că este un strigăt prostesc, scăldat în zăpada din martie, dar curând mi-am dat seama că doar gelozia sterilă îi chinuia. Toți au excelat în producția de cărți poștale ilustrate în limba engleză. După ce l-au citit pe Nietzsche și au înjurat pe prietenii lor, după ce au scurs toată seva din oasele moarte ale însoțitorilor lor, ei au declarat că numai copiii frumoși prețuiau un tablou bun în ulei și că cel mai bun era cel care se vinde cel mai

mult. Sleppes pictură, cu părul ondulat, într-o ramă aurie. Acesta este vechiul lor memorial, chipul nostru, pe care servitoarea l-a turnat.

Când tot ceea ce se numea artă suferea de reumatism, fotograful își aprindea felinarul cu o mie de lumânări, iar hârtia sensibilă la lumină a absorbit întunericul profund al obiectelor noastre de zi cu zi. Fotograful a descoperit cum, cu puterea luminii slabe și puternice, poate obține efecte mai mari decât acele constelații care ne încântă ochii. Defalcarea formei mecanice, precise, unice și exacte este fixă, netedă și delicată, ca a privi printr-un pieptene ușor de păr.

Cum înfățișează o spirală de apă sau fulgerul tragic al unui revolver, un ou, un arc de iluminare sau ecluza rațiunii, o urechetă delicată cu o țeavă de metal sau o turbină din formule algebrice? Exact ca oglinda

face înapoi imaginea și ecoul sunetul fără să se întrebe de ce, la fel frumusețea lucrurilor nu aparține nimănui, pentru că de acum înainte este un produs fizico-chimic.

După marile invenții, după marile furtuni, toate trucurile sensibilității, cunoașterii și inteligenței au dispărut în punga vântului magic cu o singură mișcare de mătură. Este dispus să parieze cu băieții de grajd pe valorile luminii. Doza de ovăz care se dă cailor artei moderne seara și dimineața nu poate perturba cursul captivant al zilei și mișcărilor sale de șah.

Cum vede fotograful? Conversație între Raoul Hausmann și Werner Gràff

H: Dragă G., experiența arată că majoritatea fotografilor habar nu au despre cele mai importante probleme artistice. Decuparea imaginii, direcționarea privirii, relația dintre spațiu și formă - toate acestea sunt un concept gol pentru majoritatea dintre ei.

G: Da, dragă H., s-ar putea spune multe despre asta, iar acestea sunt întrebări care nu au fost încă explicate suficient de clar în fața publicului.

H: Cu toate acestea, în urmă cu câțiva ani, în cartea sa Es kommt der neue Fotograf (Es kommt der neue Fotograf), a oferit deja o colecție bogată de exemple despre modul în care fotografia s-a eliberat de regulile învechite ale esteticii!

G: Dar m-am ferit de a crea reguli noi.

H: Între timp, alții s-au ocupat de asta.

G: Și crezi într-un fel că trebuie corectate?

H: Fără îndoială. Aș considera de dorit să organizăm toate întrebările aferente și să le răspundem cât mai simplu. Hai sa incercam.

G: Sunt de acord. Așadar, concluzionăm că imaginile sunt în mare parte neformate și asta pentru că fotografii nu știu ce înseamnă să vezi și nici cum să aplice aceste cunoștințe foto-optice în practică. Discuția noastră s-ar împărți așadar astfel: mai întâi, ne-am ocupa de viziunea umană în general, apoi de relația controlului privirii cu norii simpli,

care ia naștere din primii, am discuta despre opoziția spațiului și formei, decuparea imaginii, și am vorbi despre corectarea a ceea ce este văzut de conștiință.

H: Controlul privirii, decuparea imaginii, spațiul și forma și corectarea vederii de către conștiință - acestea sunt, fără îndoială, întrebări dificile care necesită un răspuns amănunțit. Oricum, cred că trebuie să vorbim despre fotografie ca un grad intermediar între artă și tehnologie și despre faptul că fotografia, la fel ca ei, a jucat un rol istoric și educativ în conștiința oamenilor.

G: Ce vrei să spui cu asta? Nu este un pic exagerat?

H: Poți. Dar cred că este important să nu creăm impresia că vrem doar să instituim reguli arbitrare, originale, în loc să oferim o examinare științifică a viziunii fotografice, dacă este posibil. Și, de asemenea, pentru că cei mai mulți oameni abia știu nimic despre interdependența artei și tehnologiei, în cel mai bun caz ei vorbesc doar despre „interesant” și „frumos” - și asta nu duce nicăieri.

G: Deci, ce vrei să spui despre artă și tehnologie?

H: Că ambele sunt instrumente strâns legate, care sunt potrivite pentru a înțelege locul cuiva în lumea lucrurilor. Atât tehnologia, cât și arta - una mai mult în practică, iar cealaltă la nivel de sentiment - servesc la înțelegerea a ceea ce se află în natură ca o oportunitate de a ne extinde abilitățile fizice. Așa cum omul din timpuri foarte timpurii, pentru a trăi, a trebuit să-și cunoască exact animalele de vânătoare și, prin urmare, le-a desenat pe pereții peșterilor cu cea mai tipică precizie, așa viziunea a fost întotdeauna influențată de reprezentarea picturală, cu scopul de a arăta condiţiile mediului înţeleg mai bine. În secolul al XV-lea, perspectiva a fost introdusă în pictură, iar tehnica a început cu tipărirea cărții și praful de cal, dar, în același timp, spațiul de locuit al cetățeanului a devenit mai spațios; în secolul al XIX-lea, teoria culorilor și pictura impresionistă au fost paralele cu perioada de glorie a burgheziei și dezvoltarea căii ferate. În timpul nostru, fotografia și filmul exercită cea mai mare influență asupra modului de gândire. Se poate spune că fotografia, fotomontajul și filmul ascuți și dezvoltă simțurile minților emergente. A vedea și a ști ce se vede și de ce este unul dintre cele mai importante lucruri astăzi, iar dezvoltarea fotografiei ca artă abia începe din acest motiv.

G: Când te referi la fotografie ca fiind artă, aduci mânia multora.

H: Și totuși trebuie să spunem: arta provine din Konnen (abilitate): deci tehnica face parte din ea. Și chiar nu contează pentru modelare dacă folosim instrumentele picturii sau instrumentele fotografiei care funcționează într-o fracțiune de secundă. În ambele cazuri, este doar o chestiune de cine și ce vede.

G: Evidențiind contrariile formelor și ale valorilor tonale, putem realiza un tot artistic, fie că o facem cu dispozitive tehnice sau nu. Dar cât de puțini fotografi știu să folosească cunoștințele foto-optice de astăzi! Pentru că regulile care pot fi găsite în manualele avansate sunt de cele mai multe ori destul de arbitrare, iar autorii lor nu sunt

de obicei capabili să explice în mod satisfăcător de ce. Să aruncăm o privire mai atentă la unele dintre aceste reguli! De exemplu: „Imaginea ar trebui să fie împărțită pentru a crea un aranjament triunghiular pentru a sublinia mezoul liber”. Sau: „Dacă este posibil, o diagonală poate fi afișată în structura imaginii”. Sau: „Fomotiful este obiectul din imagine care este spațial cel mai mare și oprește prin valoarea sa tonală”. Aceste reguli sunt cu siguranță slabe, dar dacă există deja, ele ar trebui măcar susținute de experiența științifico-optică!

H: Și asta ar însemna că pot fi date doar direcții pentru viziune, dar nu și pentru concepte de frumusețe asemănătoare papirusului. Care este teoria diagonalei, de exemplu, urmăribilă, întrebarea este, cât de oportună este direcția diagonală a privirii și unde sunt limitele ei?!

G: Corect! Pentru aceste investigații, să alegem următorul punct de plecare: cu experimente exacte, au ajuns la conștientizarea că, dacă ne uităm la o suprafață care ne vine brusc în viziune, de ex. un afiș, o pagină a unei cărți sau a unei fotografii, ochii noștri cad involuntar mai întâi într-un punct din partea stângă a treimii superioare, aparent pentru că suntem obișnuiți să privim mai întâi acest loc datorită lecturii. Acesta este motivul pentru care este dificil pentru persoanele care nu sunt orientate (optic) eidetic să „citească” fotografiile care au punctul lor cel mai atrăgător în altă parte. Chiar și în spațiul liber, prima privire de orientare este întotdeauna în direcția organică cea mai naturală a vederii, în cazul vederii active la stânga sau la dreapta, se poate deplasa cu ușurință în una dintre aceste două direcții. Acest lucru este important din punctul de vedere al evaluării vederii generale, deoarece se știe că dreptacii (adică majoritatea oamenilor) văd mai ascuțit cu ochiul stâng aproape fără excepție și, prin urmare, încep să se orienteze spre stânga.

H: Aș trage concluzia că un anumit loc din spațiul imaginii – un punct în treimea superioară spre stânga – este atât de favorizat atunci când ochiul cade acolo pentru prima dată în toate circumstanțele, de aceea fotograful ar trebui să trateze acest loc cu atenție variată.

G: Deci ar fi cel mai evident dacă obiectul plutitor în sine ar fi plasat în acest loc...

H: ... Ceea ce aproape întotdeauna se poate face cu ușurință cu setările camerei.

G: Da. Cu toate acestea, obiectul focal este încă plasat în punctul de vedere primar, dacă restul câmpului vizual este deosebit de ușor de văzut. Să spunem dacă structura suprafeței este clară și general cunoscută, cu excepția obiectului plutitor. Să vă dau un exemplu: o suprafață de apă, nisip, teren arabil sau blat, podea, asfalt. Dacă suprafața înconjurătoare este mai complicată, privirea trebuie ghidată mai mult. Cu toate acestea, ar trebui să înceapă întotdeauna în treimea superioară la stânga și să conducă de acolo la obiectul principal (prin obiecte secundare, dacă este cazul). Deci, de exemplu, într-o diagonală în jos, începând din stânga.

H: Unde atunci, prin necesitate, obiectul plutitor ar fi situat la capătul privirii ghidate, adică în dreapta jos.

G: Da. Și acesta este secretul și aceasta este originea diagonalei pietrificate din imagine. Permite cea mai rapidă și mai fiabilă orientare, cea mai rapidă vedere de ansamblu și, în același timp, duce la obiectul principal în cel mai fiabil mod.

H: Deci ești de acord cu linia diagonală?

G: Numai condiționat, distragerea în diagonală este cea mai ușoară, dar nu singura posibilă. În plus, apărătorii teoriei diagonalei fac greșeala de a plasa diagonalele care merg din stânga sus la dreapta jos la același nivel cu contradiagonalele care merg din dreapta sus spre stânga jos. Cu toate acestea, experimentele arată că ambele au funcții complet diferite când vine vorba de controlul privirii. O diagonală care începe în stânga sus, din punctul de vedere primar, este de fapt capabilă să conducă ochiul prin imagine, în timp ce contradiagonala are doar efectul de a susține ochiul! Nu este potrivit pentru ghidarea privirii doar pentru că punctul său de plecare este departe de punctul de vedere primar.

H: Acest lucru ar trebui să fie înțeles de toți cei care s-au ocupat de procesele de viziune în profunzime. Și aici, pe baza investigațiilor mele legate de procesul general al vederii, aș dori să las deoparte următoarele pentru o analiză suplimentară: spațiul pe care îl vedem nu se desfășoară în linie dreaptă, micșorându-se spre un punct de fuga în pătratul crescător al distanţă; corespunzând organelor lor vizuale, vedem o combinație a două suprafețe semisferice care se întrepătrund, care, atunci când se unesc, tind mai mult sau mai puțin să formeze o demarcație în formă de elipsă, în funcție de poziția organelor vizuale. Între timp, liniile par doar să fie drepte, dar în realitate vedem cărări strâmbe. În orice caz, aceste curbe sunt atât de minime încât par practic drepte, dar sunt extrem de importante pentru viziunea noastră vie, care are loc în mișcarea continuă ici-colo, în decojirea și suprimarea maselor, direcțiilor, luminii și întunericului. Optica foto bine corectată nu trebuie să arate acest element esențial, deoarece deplasarea minoră a punctelor de focalizare (corespunzătoare aberației ochilor noștri) nu contează pentru obiectivul foto. Așa că trebuie să alegem o altă modalitate de a obține un efect cu anastigmatismul, care ne întoarce viziunea (mai corect ar fi să ne luăm la revedere) într-un mod analog.

G: Îmi poți da un exemplu în acest sens?

H: Da! Să presupunem că dintr-o poziție ridicată privim o suprafață mare, să zicem, de la un far de la mare. Vederea reală este aceea a unei suprafețe de piatră. Chiar dacă unele secțiuni ale orizontului au fost aparent desenate cu o riglă, ele nu pot fi de fapt drepte. Dacă luăm în considerare părți individuale ale câmpului vizual, ridicarea aparentă a suprafeței apei poate fi observată cu cca. până în a doua treime inferioară a câmpului de imagine, doar în ultima treime ochiul vede o direcție mai plată a acestui plan. Acest lucru vine din faptul că avem de fapt un câmp vizual

în interiorul părților suprafeței globulare, deplasăm centrul de greutate către treimea medie superioară și în acest fel stabilim direcția vederii noastre. Deci, în esență, este vorba despre a învăța să vedem care este elementul eficient în impresia naturală. Rețeta

simplă că „trebuie să vezi linii în natură ca să înveți" este complet insuficientă. Nu este vorba deloc despre desenul de linii, dar percepția contrastului de formă între masele care trebuie descrise și elementul care atrage atenția este importantă pentru o viziune vie. Alegerea favorabilă determină apoi tăietura noastră.

G: Părerea mea este că liniile nu sunt întotdeauna decisive într-o poză, deoarece ochiul poate fi ghidat la fel de bine pe suprafață. Găsesc altceva deosebit de remarcabil la decupaj: fiecare privitor încearcă involuntar să-și imagineze formele care au început în dezvoltarea lor ulterioară dincolo de granița imaginii. Unul este tentat să completeze ceea ce lipsește. Dacă, de exemplu, la marginea unei imagini, să zicem, linia orizontului, altfel plată, începe doar cu o curbă ușoară în sus, imaginația privitorului completează acest mic impuls într-un munte; în același mod, panta ușoară a liniei orizontului de pe cealaltă margine a imaginii sugerează o prăpastie învecinată. Dacă imaginea este decupată chiar și puțin diferit, în așa fel încât impulsul ascendent și mișcarea ușoară în jos sunt doar întrerupte, atunci niciun observator nu vede peisajul ca altceva decât plat. Dar vorbea despre mase. Spune-mi, cum interpretezi asta?

H: Mă refer cu adevărat la cele mai simple forme de bază ale corpurilor, deci cilindrul, conul, sfera, poliedrul, sfera goală, precum și unele suprafețe „aliniate", precum pătratul, triunghiul, printre altele; directiile pot fi: drept-paralel, drept-diagonal, rotund in jurul unui punct central, deplasat de mai multe ori in jurul unui punct central, imprejurimile unui punct; toate acestea sunt forme de bază în plicurile lor, deoarece sunt pur rare în fotografie. Aceste mase pot ocupa cele mai diverse poziții relative în spațiu. Luați, de exemplu, o suprafață de masă pe care sunt pahare (cilindri), cești (sfere goale), ceainice (eliptoide). Ne imaginăm iluminarea ca fiind fixă, acolo unde lumina cea mai puternică (embosing) contrastează cu o umbră profundă (încastrare), adică acolo unde privirea este legată cel mai mult și, prin urmare, acesta este punctul de plecare cel mai potrivit pentru ghidarea privirii. Punctul de vedere astfel obținut trebuie acum adus în armonie sau contrast cu cele mai elocvente fotoaxe de cilindri, sfere goale sau elipsoide. Analiza elementelor de bază tocmai văzute trebuie dusă la sinteză prin stratificarea nivelurilor de lumină-întuneric ale spațiului imaginii. Aceasta este sarcina. Nu imaginea literară a „ceaiului" este decisivă aici, ci forma. Nu vreau să spun că imaginile literare nu sunt capabile de exprimare formală! Afișul (atât comercial, cât și politic) este o idee literară, care, totuși, nu poate fi eficientă decât dacă i se găsește ideea de formă adecvată. Stăpânirea formei este mai importantă pentru fotograf decât ideile literare.

G: Pentru că fără un limbaj formal clar, nicio idee literară existentă nu ar putea fi exprimată eficient. Pe de altă parte, o imagine formal bună poate avea efect chiar și fără conținut literar. Acest lucru pare de la sine înțeles și, totuși, există multe manuale care răspândesc credința că reprezentarea fotografică trebuie, în toate circumstanțele, să fie în primul rând narativă. Acesta este motivul pentru care, de exemplu, autorul unei cărți recente despre problemele artistice ale fotografiei respinge o anumită fotografie, nu pentru că nu respectă regulile de frumusețe stabilite de autor, ci pentru că imaginea arată o ridiche, o halbă. de bere si un arbore de kugló in acelasi timp ; el

susţine că trebuie să se gândească la consecinţele penibile ale consumului simultan. Dar nu are sens ca același autor, fără a da motive, prescrie: „Primul plan și fundalul trebuie separate unul de celălalt într-un raport de 2:1, în niciun caz la mijloc”. Desigur, încă o dată furia este îndreptată împotriva liniilor paralele cu marginea imaginii, dar în practică este vorba și de chestiuni cu adevărat importante - cum ar fi modificarea conținutului imaginii prin decupare (cum am exemplificat mai sus prin deplasare). marginea imaginii în sus și în jos), sau: orientare ușoară cu control adecvat al privirii, sau: cum să creați o impresie spațială clară... – în mod ciudat, nimic nu se găsește în astfel de cărți.

H: Acesta din urmă nu este atât de surprinzător pentru mine dacă ținem cont de faptul că educația a făcut atât de puțin în ultimele decenii pentru a dezvolta simțul spațiului și a vizat doar apartamentul.

G: Fără îndoială. Și acesta este motivul pentru care este atât de rar să găsești imagini care să ofere o reprezentare corectă a spațiului: rar întâlnești un fotograf care are un bun simț al spațiului. Totuși, ceea ce nu se poate vedea, nu se poate reprezenta în mod eficient.

H: Așa este. Ei bine, atunci, în opinia lui, care sunt elementele de cartografiere ale fotografiei?

G: În primul rând: poți spune că jumătate din pozele fotografilor nu au nimic făcut pentru a face a treia dimensiune să apară cu o iluminare simplă. Imaginile sunt realizate într-o vedere pur plată, subiectul imaginii – de exemplu, un grup de oameni – apare plat, iar fundalul este, de asemenea, plat, fără a da vreun sentiment de percepție a profunzimii, deși s-ar putea realiza în un mod simplu. Este cert că ordinea clară în perspectivă a elementelor imaginii ar excita fantezia spațială. Dar și conceptul de perspectivă aeriană este prea puțin înțeles. Efectul profunzimii poate fi asigurat prin lovituri mai mult sau mai putin puternice, in multe cazuri complet dupa placul fotografului, si este si cazul profunzimii de camp, care prezinta o reducere la fel de graduala si modificabila a adancimii. Cu toate acestea, acestea sunt, desigur, doar instrumente de cartografiere. Este vorba despre faptul că într-un spațiu interior, peisaj, fie el natural sau artificial (oraș industrial, stradă), caracteristica formării sale spațiale trebuie să fie clar recunoscută, întotdeauna în felul său aparte și să se exprime cu ajutorul acestor dispozitive, deși nu uităm din nou de asta , acele informații simple și ușor de înțeles sunt utile în toate circumstanțele. Prin urmare, dacă imaginea creează o impresie spațială puternică, atunci orientarea adecvată trebuie să se extindă în spațiu și trebuie să fie posibilă adăugarea unor adăugiri clare, fără ambiguitate, părților tăiate la marginea imaginii chiar și în sens spațial.

H: Aici aș dori să notez ceva despre punctul de vedere și profunzimea câmpului. Opticienii științei și esteticii susțin din ce în ce mai mult că ochiul uman vede toate obiectele cu aceeași adâncime de câmp unul lângă celălalt, în timp ce obiectivul foto este limitat la anumite zone de claritate. În realitate, ochiul uman vede continuu o serie precisă, fiecare dintre ele rămânând obscure; claritatea aparentă a fiecărei părți a spațiului ar trebui creată doar de conștiință, deci ideoplastic. Sunt puncte de vedere în care percepția „corectează”

complet spațiul care exista atunci când s-a născut obiectul, prin conștiință, de parcă obiectul stătea complet pe cont propriu, fără cadru; obiectivul foto reproduce în mod necesar toate obiectele și părțile spațiului în unghiul fasciculului mai mult sau mai puțin ascuțit. Faptul că teoria „focalizării primului plan" ar corespunde cel mai bine vederii naturale este la fel de falsă. Adâncimea de câmp a unei imagini trebuie să fie distribuită în așa fel încât să susțină modul de a vedea în așa fel încât numai acestea – direcții importante, înălțimi, niveluri de lumină – să fie elementele de bază ale imaginii pentru receptor. Punctul de vedere este creat din tomegurile țintă, pozițiile spațiale și planurile de aliniere preferate. „Legea" liniilor evitabile sau prescurtărilor prea puternice este astfel eliminată, deoarece o verticală este întotdeauna doar verticală pentru conștiința noastră, adică nu se întâmplă ca dacă o persoană își scoate capul pe o fereastră înaltă, verticalele să nu mai fie verticale. în comparație cu axa noastră vizuală – „cunoașterea noastră" corectează impresia spațiului exterior care vine spre noi. Același lucru se întâmplă atunci când, de exemplu, o persoană mincinoasă este văzută dintr-un unghi de vedere foarte plat; conștiința noastră transformă vederea reală, pe care camera o reproduce complet corect, pentru că „știe" despre lungimea corpului. Aici, unul depinde de celălalt: uneori conștiința trebuie să corecteze vederea, alteori vederea este subordonată prejudecății inconștiente.

G: Pe scurt, putem spune: în cazul acelor înregistrări care permit doar lucru calm, posibilul ar trebui să fie dezactivat în imagine. Numai îndrumarea exactă a privitorului, selectarea atentă sau decojirea perechilor opuse – de formă și detalii de formă, deschise și întunecate, mari și mici – este capabilă să transforme o fotografie dintr-o tehnică imitativă, în cel mai bun caz de documentare, într-o expresivă formativă. muncă. Este cel mai important factor în orice reprezentare artistică

echilibrând contrariile de direcții, tomuri, puncte de vedere și niveluri de lumină și întuneric, realizând astfel echilibrul elementelor obiectului atracției.

H: Așa că am ajuns la punctul în care spunem că echilibrarea contrariilor îndepărtează imaginea din contingent. Totuși, la punctele discutate până acum, se mai adaugă ceva, pe care l-aș numi dialectica formei, detaliu caracterizat prin desenul caracteristic tomeg-urilor mari. Cele mai simple contraste de acest fel sunt structurile și suprafețele, modelul aspru și neted, frunzele împotriva nisipului etc. Dar contrastele formale sunt necesare și pentru o față. Fața, ca formă de expresie cea mai individuală, trebuie construită din modelarea acelor simțuri, care își găsesc expresia cea mai elocventă în ochi, nas, gură și urechi. Fruntea, fața, bărbia sunt mai individualiste, craniul este mai caracteristic, ceea ce dezvăluie mai multe despre clasa și specia persoanei decât despre persoana individuală și, prin urmare, nu este întotdeauna important pentru „imaginea feței". Linia dreaptă sau curbura nasului nu este singurul element de formă caracteristic al unei persoane, doar nasul, gura sau ochii construiesc esența individului printr-un joc de forme sau contraste. Pe de o parte, suprafețele mari de lumină și întuneric sunt folosite în așa fel încât, de exemplu, o față deschisă și o ureche care strălucește din întunericul feței, pe de altă parte, spun fundalul slab și, de

asemenea, detaliu slab al capului în prim plan, între aceste suprafețe abia diferențiate, în zona ascuțită nu există decât un profil clar care se profilează, astfel încât opusul detaliilor și opusul tomegurilor sunt echilibrate în ținta privirii. În plus, capul poate fi împărțit de lumină într-o parte deschisă și o parte întunecată cu liniile verticale, apoi fața prezintă o linie de vârstă foarte simplă, clară din vedere frontală, sau o linie gura-nas poate fi subliniată și contrastată. cu linia ureche-occipitală într-un portret al celor patru. Modul în care capul este „decupat" și plasat în spațiul imaginii este de o importanță crucială în ceea ce privește echilibrarea sau opunerea „distribuției de greutate" a tomegurilor și aranjarea și modelarea specială a organelor senzoriale caracteristice. Pentru că a vedea nu este doar o privire trecătoare. Privirea exprimă orientarea tuturor simțurilor întregului corp, iar din această orientare derivă puterea formativă a artistului. Și – în măsura în care acest lucru este posibil cu dispozitive tehnice și mecanice – și fotograful.

G: Practica recentă a fotografiei de detalii și structuri, de exemplu, imaginea unui cristal, nisip, lut sau novum, tot felul de materiale, este interesantă și necesită abilități optice, dar această cale va oferi în curând la fel de puține oportunități ca oricare alta. altă cale, dacă numai acestea sunt alese cu intenția de originalitate.

H: Dar întotdeauna va fi ceva nou: conținutul unei bucăți de pliu, rezonanța sa cu vântul, norii de zăpadă, apa, briza, soarele. Abilitatea de a observa adevărata esență într-un chip, un peisaj, o floare, un animal este o necesitate – și ni se pare că trăim această esență în orice moment și în orice împrejurare, indiferent de tehnicile de artă! Diafragma, negativul, alegerea timpului de expunere și reproducerea scenei, toate acestea nu pot fi fixate în reguli, dar caracteristicile condițiilor date sunt lăsate în orice moment în mâinile celui care ține camera. , simțul mai mult sau mai puțin puternic al personalității persoanei garantează rezultatul.

Hermann Beenken: Hubrisul fotografiei

Cu ani în urmă, întrebarea dacă fotografia ar putea fi artă în același sens ca pictura sau grafica ar fi fost tratată cu o ridicare simpatică din umeri. Numai fotograful s-a făcut prea mult maimuță de pictor și, din moment ce își picta portretele cu sos de umbre înșelătoare, și-a numit institutul muzeul Rembrandt, crea ocazional un amestec respingător de fotografie și gravură și a subliniat, cel puțin dacă le-a semnat cu o semnătură uriașă, pe care elementele manuale și personale le arată în opera sa, iar toate acestea s-au numit atunci „fotografie artistică". Cu toate acestea, în afara celor patru pereți ai „fotografului", aproape nimeni nu a evaluat rangul spiritual al acestui gen de activitate într-un mod care ar putea fi luat în serios.

Între timp, fotografia a devenit „obiectivă", la fel și o anumită tendință în arta modernă. Arta însăși s-a apropiat de fotografie - și în scurt timp a exercitat o influență inimaginabilă și incontestabilă asupra picturii. Fotografia, la rândul ei, a făcut o incursiune admirabilă în sfera artelor vizuale, prin faptul că a extins gama de lucruri demne de o imagine în cea mai mare măsură posibilă, în timp ce, în același timp, s-a extins domeniul său de subiect, interesul pentru obiectul a revenit de atâtea ori la noul gen de muncă estetică.

Valoarea nesemnificativă de formă a lucrurilor, ziua săptămânii, a fost ceea ce l-a captivat brusc pe fotograf, dar pentru a surprinde acest lucru, avea nevoie de un ochi sensibil la conținutul formelor estetice și capabil de selecție artistică. Diferențele de calitate între imagini s-au dezvăluit foarte repede, s-au făcut auzite anumite personalități fotografice, cele care cu siguranță au depășit cu mult media semenilor lor și astfel s-a creat cererea de valabilitate: că fotografia este ceva ca artă. Pentru ultima dată, această cerere a fost reprezentată teoretic de un istoric de artă și scriitor de artă de o calitate considerabilă, Franz Roh.

Astăzi, este necesar să ne angajăm într-o dezbatere cu neînțelegerile adânc înrădăcinate care stau la baza acestei cereri. În primul rând, însă, trebuie să înțelegem pe deplin noua evaluare a imaginii create fotografic ca fapt și dovadă a schimbării Kunstwollen (acoperirea artei) în raport cu alte fenomene ale artei de astăzi în ceea ce privește istoria artei. Ne confruntăm cu faptul incontestabil că fenomenul optic – și nu contează dacă este „obiectiv" sau „nonobiectiv" – și-a câștigat rangul imaginii. Chiar și impresionismul a fost lăsat în mare parte rece de obiectul ca atare. Faptul că Liebermann prețuia o bucată de sparanghel bine pictată mai mult decât o Madona prost pictată a fost un semn clar în acest sens, iar contrastul acestei concepții cu concepția clasicismului despre artă, care era profund impregnată de demnitatea obiectului, a fost complet evident și conștient. Pentru atitudinea impresionistă, ceea ce era valoros era personalul, modul de percepție și reprezentare al pictorului, iar acest lucru a fost subliniat cu siguranță chiar și de expresionism, care reprezenta adesea hipertrofia elementului subiectiv. Schimbarea pe care am experimentat-o în ultimii zece ani a fost doar în faptul că oamenii au început să îndepărteze acest aspect subiectiv, personal, din realizările artistice obiective într-un mod complet specific, sau cel puțin au evitat să-l sublinieze expresiv. Schimbarea lui Kandinsky - în care problema dacă acest pictor poate fi considerat artist și, dacă da, în ce măsură, nu a fost discutată - face ca tranziția mai generală să fie deosebit de clar recunoscută: tot ceea ce este în jurul anului 1914 este o semnătură personală, deci direct conectat la cel mai interior al sufletului, personalul a avut o revărsare, a murit în jurul anului 1924. Riglă și riglă vor fi instrumentele pictorului, cu ajutorul cărora el creează limitele noii forme. Și constructivismul celor mai tineri, inclusiv Moholy-Nagy și El Liszicki, este totuși remarcabil,

apoi a aşezat problema estetică şi artistică pe masa experimentală într-o manieră complet obiectivă şi simplă. Suprafețe colorate, aranjate într-un fel sau altul, adesea irațional și spațial stratificate una peste alta într-un mod interesant și nemaivăzut până acum, sau plutind misterios în fața unor fundaluri negre lăcuite, aceasta era imaginea acum. Cu toate acestea, acești pictori au fost și printre primii care și-au îndreptat atenția către fotografie. Și anume, într-un mod similar - acest lucru este caracteristic - față de fotograma orientată pe obiect și abstractă.

Odată cu deschiderea fotogramei, plăcile fotografice și hârtia fotografică au fost, de asemenea, recunoscute ca posibile purtătoare de efecte de imagine mai mult sau mai puțin abstracte spațiale și formale și de conținut ireal-magic. Ce surprize nu a așteptat persoana când se fotografiază și se copiază una pe alta! Tocmai aceasta este

spațialitatea care contopește irațional aproape și departe, mutând totul în intangibil, în imaginar, care a apărut pentru prima dată în anumite imagini expresioniste și cubiste. Faptul că oamenii au început să vadă acest lucru, să recunoască o valoare optică și, în același timp, un conținut spiritual specific în ceva ce fusese considerat un simplu produs rezidual, a fost în sine un rezultat fructuos al avansării artei reale către noi posibilități de viziune. și formă. De asemenea, era imposibil de văzut de ce astfel de efecte de imagine fotografică ar trebui lăsate la voia întâmplării, de ce nu puteau fi ajutate să creeze unele eficiente și interesante din punct de vedere estetic. Este o cu totul altă întrebare, totuși, dacă o persoană este capabilă să creeze ceva ca artă pe această cale.

Față de aceste tendințe ale artei moderne care vizează realizarea unui concept abstract al formei, „noua obiectivitate" și „realismul magic" se opun doar în aparență și pe baza trăsăturilor lor exterioare. Pentru prima dată, a fi interesat de obiecte nu necesită obiectivitatea acestor obiecte pentru a interesa în continuare o persoană. Acest lucru este valabil mai ales în fotografia obiectivă. O fotografie a unui fișier de card nu este făcută pentru că fișierul de card ca atare este interesant, ci din interes pentru un set de forme și efectul său expresiv, adică dintr-un interes separat de obiect. Pe de altă parte, desigur, noua artă obiectivă nu manifestă întotdeauna un asemenea dezinteres pentru obiecte, mai degrabă se poate spune că pentru ea realitatea obiectivă este adesea doar un document obiectiv. De exemplu, o piesă de mașinărie reprezintă lumea tehnologiei și a capitalismului, o imagine pictată în natură moartă a unui șanț o reprezintă pe cea a războiului, și anume într-un mod deosebit de acuzator: oferă privitorului imaginii o poziție umană și politică generală. Fotomontajul este deosebit de caracteristic acestui tip de „obiectivitate" – decupajul este folosit pentru a reprezenta o sferă de obiect întreagă sau chiar generală: cea a orașului mare, traficul, presa etc. câștigă prin juxtapunere explozivă. În acest sens, fotomontajul poate fi comparat cu dadaismul - toate acestea sunt posibilități complet noi și specific moderne de imagine și intenție de efect.

Acest tip de „discuție asupra lucrurilor ca documente" și interesul pentru percepția abstractă a formei pot fi aduse la același numitor comun al istoriei intelectuale. În ambele cazuri, se desfășoară un esențial, esența unei percepții a formei, esența unei percepții obiectului, asta este ceea ce este în imagine. Artistul dorește să creeze aparența de a păși complet în fundal – ficțiunea sa particulară este încă infinit subiectivă pentru vremea noastră –, dar nu folosește coexistența personală a privitorului cu figurile din imagine, cum ar fi, de exemplu, publicația. pictura din secolul al XIX-lea a făcut. Conceptul de obiect și formă are o valabilitate generală deosebită, tocmai ca esență, care îl face să iasă în evidență în mod deosebit din sfera evenimentelor unice în timp și spațiu și din fluxul de fenomene temporare - din care impresionistul a tras mereu. un nou. Atât „rezumatele", cât și „obiectivele" de astăzi vor să facă o declarație. În locul temporarului, scopul este permanent, în locul individului, al generalului, în loc al lipsei de sens, semnul valid și expresiv. Se caracterizează prin noul sens al conceptului de reportaj. Individul nu este derivat și capturat din interdependențele unei întregi vieți, ci mai degrabă decupat; dar tăietura ar trebui să fie tipică în care

unilateralitatea punctului de vedere și marginea decupajului nu este mai mult decât o obiecție. Ele fac din trăitul subiectiv și contingent un simbol permanent.

În cazul unor astfel de intenții, redarea mecanică a formei și a faptelor joacă în mod natural un rol important - așa este și cazul fotografiilor. La urma urmei, aici ficțiunea efectului obiectiv este cel mai ideal realizată prin retragerea completă a unui subiect care pătrunde lucrul cu vivacitatea lui și îl stăpânește (deși persoana este cea care fixează camera și deschide obiectivul). Punctul de vedere, unilateralitatea ramurii; dar treaba vorbeste! Sau în cazul fotogramei: contingent-haoticul ascunde esența secretă și legea secretă a expresiei esențiale.

În cazul unor astfel de intenții, este posibilă și arta; în afară de ficțiunea sa obiectivă, care nu este impregnată personal, este capabilă să afecteze și pe cele formative, personale, cele mai vii și cele mai frumoase. Dar aceste intenții ca atare nu sunt așadar încă artistice, ne-artist le poate servi și ele. O fotografie bună este cu siguranță expresivă, nu doar o „imitație a naturii”, iar alegerea subiectului, a unghiului de vedere, a luminii, a decupării, a sare, chiar și a alegerii imaginii „bună” dintre cele nereușite este o realizare intelectuală, în care artistul are un rol. În ciuda acestui fapt, fotografia nu poate fi niciodată echivalentă cu arta vizuală și nici măcar să o înlocuiască.

Arta nu este doar un timbru estetic al calității, astfel încât fotografiile care sunt „bune” și dezvăluie stilul personal ar fi, de asemenea, artă eo ipso. Și este, de asemenea, absurd să nu vedem mai mult în diferența dintre mașina fotografului și, să zicem, modul manual de lucru al graficianului, decât diferența dintre instrumentele tehnice, dintre care unul nu putea fi învățat decât mai repede decât celălalt și ar conduce. la obiectiv mai repede. Arta plastică este mult mai mult - este special că acest lucru trebuie subliniat și astăzi - o religie spirituală sui generis și întâlnirea omului cu o lume în care calea și scopul cu greu pot fi separate unul de celălalt, și este influenţat şi controlat de presupusele tehnici.deseori spiritul până la ultima sare. În procesul de lucru al artistului, și numai în acesta, artistul dobândește o lume și îi dă sens, și anume legea stilului său, care este adaptată fiecărui lucru individual, precum și unui întreg care însumează totul ca o unitate reală ca unitatea sa reală. Fiecare formă vizibilă trece prin înțepătura spiritului, ceva se schimbă fundamental, este testat pentru a vedea dacă poate servi noua unitate sau nu. În cazul fotografiei, pe de altă parte, nimic nu este posibil decât o simplă alegere între diferite posibilități, date în esență de natură, și ceea ce preia camera, deși este controlată de mediu, nu poate fi niciodată altceva. decât o simplă materie primă. A fotografia este doar „înregistrare”, chiar dacă este poate înregistrarea a ceea ce reportofonul dorește în mod conștient să înregistreze; totuși, înregistrarea unei lumi de către artist este în același timp o reelaborare, o re-creare, iar în toate operele de artă adevărate - și în abstracte, fie ele din Klee, ornamentație sau arhitectură - atinge, așadar, necesitatea spirituală. de a da formă, de care fiecare fotografie este în esență lipsită din motive necesare.

Arta este transferul unei lumi într-un material specific care urmează să fie modelat de artist, confruntându-se cu materii prime specifice și condițiile acestora. Materia primă a fotografiei este gelatina, o substanță lipicioasă care se poate schimba sub influența luminii și întunericului, dar din câte vedem, nu poate fi cu adevărat remodelată. Cu ajutorul acestui material, deși este posibilă reproducerea și diluarea ideilor artistice, care și-au primit deja forma în alte materiale, nu este niciodată o operă și o adevărată operă.

Nu putem avea nicio obiecție ca fotograful să țintească acum fișiere, cloacă, fiere, ouă și ochelari, iar afirmația sa că „lumea este frumoasă", deși nu prea nouă, este binevenită. Ziarele fotografice au câștigat foarte mult de când și-au pus rubricile disponibile pentru astfel de explorări ale camerei. Mai sus, am încercat să arătăm motivele mai profunde ale acestui lucru, că oamenii își concentrează acum atenția și asupra acestor lucruri, și nu numai asupra cuplurilor de nuntă, petrecerilor de confirmare sau alte răsfățări spirituale și, prin urmare, cu siguranță nu venim sub bănuială. acea

că nu luăm aceste lucruri în serios din punct de vedere istoric, ci doar le percepem ca modă.

Și totuși, în fața tuturor acestor fotografii obiective, încet ne îmbolnăvim. La expozițiile de fotografie, așa cum orice bună asociație de artă consideră că este de datoria lor să organizeze, oamenii tânjesc după o imagine pictată sau desenată, iar printre copiile fără suflet, care sunt prin însăși esența lor doar umbre, după original și farmecul lui de neînlocuit. Slavă Domnului, în câțiva ani toată nebunia pentru obiectivitate în noua fotografie va fi de domeniul trecutului. De ce? Pentru că posibilitățile fotografiei sunt infinit limitate. Dacă găsești cu pricepere obiecte noi, coincidențele magice ale discului și găsești priveliști interesante, tăieturi interesante, oamenilor le poate plăcea pentru câțiva ani, dar apoi se vor sătura.

Cu toate acestea, nu ne vom satura niciodată de artă, asta e diferența. Pentru că posibilitățile artei sunt în esență nesfârșite, pentru că oamenii își înfruntă întotdeauna lumea într-un mod nou. Filmul este artă, sau cel puțin poate fi, dar numai pe baza efemenței sale. Pe lângă industria de afiș și carte, adevăratul beneficiar al mișcării este noua fotografie. El învață posibilitățile unui efect de imagine captivant care mișcă și zguduie privitorul într-o clipă, dar doar într-o efemeritate modelată de o mână inteligentă. Fiecare imagine fotografică are locul ei artistic de drept în interdependența sa ca parte a ei. Oricum, privit de la sine, oricât de „expresiv" ar fi, oricât de plăcut ar fi în comparație cu filmul în ansamblu, întotdeauna rămâne puțin. Arta plastică, pe de altă parte, nu are nevoie, în esență, de efemerul. Valoarea finală în sine, în comparație cu care o ieșire, ca filmul față de fotografie, este de neconceput.

Alexander Rodchenko: Ignoranță deschisă sau un truc viclean?

Primul

În numărul 4 al revistei Sovjetskoje Foto (aprilie), a fost tipărită o „scrisoare", care îl acuză abia voalat pe A. Rodchenko că a plagiat fotografii străine, în special fotografii ale lui Moholy-Nagy.

A doua oară

Când Rodcenko a adresat apoi o scrisoare editorilor Sovietskoye Foto pentru a expune ambiguitatea proastă a acestui articol, editorii nu au tipărit-o.

Acesta este motivul convingător pentru care Rodcenko este forțat să-și etaleze scrisoarea către editorii Sovietskoye Foto în coloanele din Novy LEF.

Pentru editorii Sovietskoye Foto

6 aprilie 1928

Caut noi moduri de fotografiere (asa se spune in scrisoarea trimisa de femei). Este adevărat.

Nu de aceea scrisoarea lor a fost făcută publică? „... este cunoscut pentru capacitatea sa de a vedea lucrurile în felul lui, într-un mod nou, din punctul său de vedere”.

Nu știam că sunt cunoscut pentru capacitatea mea de a vedea lucrurile în felul meu, din punctul meu de vedere. Doar un neinițiat își poate lua în considerare propriile poziții. Găsirea drumului este un lucru separat și este complet diferit faptul că o persoană are propriul punct de vedere. În fotografie, există perspectivele vechi ale omului, punctele de vedere ale omului care stă pe pământ și privește înainte, sau cum îi spun eu, fotografii făcute dintr-un punct de vedere, cu camera pe burtă. Împotriva acestei poziții lupt și voi lupta, la fel ca și camarazii mei din noua fotografie.

Faceți fotografii din toate unghiurile, dar nu dintr-un punct de vedere, până când toate aceste unghiuri sunt recunoscute!

Cele mai interesante unghiuri de vizualizare în acest moment sunt de sus în jos și de jos în sus și așa ar trebui să lucrați acum. Nu știu cine s-a gândit la ei, dar cred că există de mult timp. Vreau să-i întăresc, vreau să-i dezvolt în continuare, astfel încât să crească în ei înșiși.

Ca orice om educat, nu-mi pasă cine a spus At; important este să îmbunătățești acest At și să lucrezi la el temeinic pentru a ajunge la posibilitatea de a spune B.

Dacă se vorbește despre fotografiile de sus în jos și de jos în sus ca fiind de tipul Rodcenko, trebuie să avem nesuspiciunea inerentă acestei afirmații și să contrastăm astfel de fotografii cu fotografia contemporană și cu cei mai buni maeștri din diferite țări.

intact. Înregistrările care Õn contrastează cu ale mele fie mărturisesc neînțelegerea lui completă cu privire la persoana care le-a pus în contrast între ele, fie dezvăluie că nu este pretențios în alegerea instrumentelor atunci când vine vorba de a face rău cuiva. Puteți alege și alege ceea ce doriți. Dar a trage concluzia că este un plagiat bazat pe aceasta este, cel puțin, o glumă copilărească. Cum ar putea cultura

să rămână în mișcare dacă nu prin schimbul și adoptarea de experiențe și realizări? (...)

Hornul Renger-Patzsch și Arborele meu sunt foarte asemănătoare când sunt fotografiate de jos în sus, dar nu este clar pentru fotograf și editori că am vrut această asemănare? De secole, pictorii și, după ei, fotografi au reprodus copaci de la cerșetori. Dacă arăt un copac fotografiat de jos în sus, care seamănă cu un obiect industrial, un coș de fum, atunci aceasta este o revoluție în ochii cetățeanului din Nárs și a iubitor de peisaj antic.

Așa am extins conceptul de obiect de zi cu zi. Chiar trebuie să țin o prelegere despre asta doamnelor? (...) Noua artă fotografică modernă trebuie să completeze o piesă.

Cred că înregistrările mele nu sunt mai proaste decât cele cu care au fost comparate și aici constă valoarea lor. În plus, am și înregistrări greu de comparat. Dacă cineva găsește una sau două cadre asemănătoare cu fotografiile mele, va găsi o mie asemănătoare cu nesfârșitele peisaje și capete care apar în revista pentru femei. Ar trebui să imprime mai multe imitații ale noastre în Sovietskoye Photo, în loc să aducă imitații Rembrandt! Nu fiți plângerii fotografiei moderne, fiți prietenii ei!

Salvador Dali: Fotografia, o creație pură a spiritului

Pictura nu este fotografie,

spun pictorii.

Dar fotografia

nici fotografia.

(René Crevel)

Obiectivitatea pură a unei camere mici. Cristal de lentilă. Sticla gravata autentica.

Mâna nu ajunge mai departe. Fine armonii fizico-chimice. Un disc care este receptiv la cele mai fine nuanțe.

Mecanismul finisat și exact arată oromele măiestriei Koltó cu structura sa economică.

O mișcare subtilă, o coborâre imperceptibilă, o mișcare inteligentă în spațiu astfel încât – sub presiunea vârfului moale al degetului și a arcului de nichel – porumbelul fantomă de 36 de tonuri de gri și 40 de noi moduri de inspirație iese din obiectivitatea cristal clar al sticlei.

Când mâna nu o mai atinge, atunci spiritul începe să cunoască absența florii complicate a degetului; inspirația este separată de procesul tehnic, care este încredințat exclusiv calculului automat efectuat de mașină.

Noul mod de creație intelectuală reprezentat de fotografie trimite toate fazele producției obiectului Kolto la locul lor.

Să avem încredere în noi tipuri de fantezie, care provin din transferuri simple, obiective. Ceea ce putem visa nu are originalitate. Minunea are loc cu aceeași precizie necesară ca o tranzacție bancară sau comercială. Spiritualismul este cu totul altceva...

Să ne mulțumim cu miracolul de a deschide ochii și de a învăța cu pricepere să vedem bine. Închiderea ochilor este un mod anti-pelerinaj de a percepe rezonanțe. Henri Rousseau putea vedea mai bine decât impresioniștii. Să ne amintim doar că se uitau doar cu ochii aproape închiși și nu percepeau decât muzica obiectivității, pentru că doar aceasta le putea pătrunde în pleoapele pe jumătate închise.

Vermeer van Delft era altceva. Ochii bătrânului reprezintă un caz de onestitate extraordinară în povestea viziunii. Și asta cu diversele arte de seducție ale luminii. Vermeer, un nou Sf. Antonie, păstrează subiectul intact cu o inspirație în întregime fotografică care provine din simțul său umil și pasional al tactil.

A putea vedea este un sistem complet nou de supraveghere spirituală. A vedea este un mod de a inventa. Și nicio invenție nu a fost atât de pură ca aceasta, care a produs privirea nesimțită a ochiului cristalin — Zeiss fără gene —: atât de distilat și atent încât umflarea roz a conjunctivitei nu va surprinde niciodată.

Camera are posibilități practice directe în subiecte noi în care pictura trebuie să rămână în limitele experienței și înțelegerii. Fotografia alunecă peste noutăți cu o imaginație neîncetată, care nu poate avea decât o semnificație simbolică din punct de vedere artistic.

Obiectivul foto poate dezvălui moliciunea rece a chiuvetei albe. Poate urmări încetineala adormită a acvariilor, poate analiza cele mai fine detalii ale dispozitivelor electrice cu toată precizia improbabilă a magiei lor. În pictură, pe de altă parte, devine inevitabil dacă se dorește să picteze o meduză pentru a reprezenta o chitară sau un clovn cântând la clarinet.

Noi posibilități organice de fotografie!

Amintiți-vă doar fotografiile lui Man Ray, pozele cu Juan Gris recent decedat, care au fost făcute în ritmul banjo-ului său; și să ne gândim la acest nou mod organic ca la rezultatul pur al unui proces pur mecanic, care nu poate fi realizat în niciun alt mod decât prin creație fotografică clară.

Fantezie fotografică; mai agil și mai rapid în viziune decât procesele confuze ale subconștientului!

O simplă schimbare de măsură creează priveliști și analogii neobișnuite la care nimeni nu a visat și totuși există.

O imagine clară a unei orhidee se îmbină liric cu interiorul fotografiat al maxilarului unui tigru, în care soarele și o mie de umbre se joacă cu arhitectura laringelui.

Fotografie care surprinde cea mai fină și mai de necontrolat arhitectură!

Într-un ochi de vacă mare și limpede, un peisaj miniatural extrem de alb, post-mașinist, se transformă într-o sferă glob în care se reflectă cel mai bine cerul înnorat, în care plutesc cei mai mici și albi fulgi de zăpadă strălucitori.

A fotografiat obiecte noi, care se reflectă în tipografia inteligentă a reclamei! Fiecare mașină nou-produsă oferă o temperatură metalică proaspătă și strălucitoare, ca un trandafir, aerului fraged și primăverii al fotografiei.

Fotografia, o creație pură a spiritului!

Raoul Ubac: Capcana luminii

Dacă camera este în primul rând un instrument, este un instrument care funcționează ca o capcană. La fel ca ochiul, care este prins și iluminat în același timp, este și o capcană de imagine, o capcană de lumină.

Fie că este un document al realității sau chiar un mijloc de exprimare artistică, conform acestei perioade, fotografia nu mai este doar o oglindă perfectă, în cursul dezvoltării sale și-a depășit definiția inițială pentru a împărți lumea în două imagini. Toate metodele și descoperirile noi din domeniul fotografiei au avut loc în sau dincolo de regiunea vizibilă a spectrului, adică lungimea de undă a luminii care poate fi percepută de ochi. Luați, de exemplu, imaginile care pot fi surprinse cu raze infraroșii și ultraviolete și înregistrarea optică a mirosurilor distinctive recent înregistrate pe placa fotografică. Este suficient să comparăm o imagine care a fost creată cu ajutorul radiației ultraviolete cu cea care provoacă radiații infraroșii pentru a ne face o idee despre „obiectivitatea” incompletă a percepției noastre vizuale. R.-W. Wood notează că „în fotografiile făcute sub lumină ultravioletă, obiectele din sticlă par complet opace, iar anumite flori albe și modele pictate în alb sunt intercalate cu negru. În cele din urmă, nici umbra și nici distanța nu apar într-o fotografie a unui peisaj făcut în plină lumină solară și, totuși, parcă este surprins de suru kod-ul tău.” Pe de altă parte, dacă același peisaj este fotografiat cu raze infraroșii, se transformă într-o scenă lunară, un peisaj de noapte. (...)

Aceste raze nu sunt singurul factor care ne prezintă o imagine diferită de percepția noastră optică. Procesele de fizică și chimie (pseudo-relieful și, mai ales, solarizarea, care alterează imaginea într-o măsură atât de mare încât se aseamănă puțin cu originalul) au fost cunoscute, cel puțin în teorie, cu mult înainte ca un ochi mai ascuțit să le redescopere. . Acest ochi i-a aparținut lui Man Ray, care a introdus solarizarea în artele vizuale și astfel a contribuit în mare măsură la eliberarea fotografiei de greutatea apăsătoare a realității de înfățișat și la întărirea expresiei sale independente.

Importanța solarizării nu a fost încă suficient de apreciată. Le place să-l catalogheze drept „trucuri” cu toată seriozitatea, fără a ține

cont de calitatea latentă a stratului sensibil la lumină. Fenomenul ca atare este destul de bizar și prea prost definit pentru a fi discutat în profunzime aici. Imaginea adusă la lumina soarelui este un efect creat de o lampă puternică; o supradoză de lumină, care implică o inversare completă sau parțială a imaginii. În această măsură, este un proces fizico-chimic care, de regulă, remodelează imaginea într-un mod care nu poate fi văzut în prealabil.

Este absurd să contrastezi fotografia cu pictura cu scuza că prima l-ar fi eliberat pe cea din urmă de sarcina reprezentării figurative. Fotografia nu a eliberat nimic și pe nimeni. Cel mult – ca perspectivă din care derivă – l-am putea marca ca o etapă în istoria dezvoltării ochiului.

De aici rezultă că noile posibilități tehnice despre care am vorbit aparțin categoriei dispozitivelor, care au ca scop îndepărtarea realității din trăsăturile ei sculpturale și care oferă fotografiei o independență de expresie pe care nu o avea până acum.

Următoarele note descriu și recomandă aplicarea acestor instrumente la problema umbrei și spațiului.

1. Pentru ochi și cristalin, fiecare corp apare duplicat. Zonele de umbră și lumină (aici nu țin cont de umbra aruncată), care împărtășesc forma corpului și care se presupun reciproc, apar ochiului ca și cum ar exprima corpul în ansamblu. Cu cât contrastul dintre lumină și umbră este mai puternic, cu atât libertatea față de realitatea optică devine mai convingătoare. Acum, dacă zonele sunt inversate, dacă zonele de umbră sunt conectate una după alta, ordinea naturală a + - + - devine acum + - - +. Din intersecția zonelor de umbră se creează o formă care se numește epoca solarizării. Această formă, cu aspectul ei asemănător protoplasmei și încă de la început, împarte nedefinit două realități diferite în așa fel încât una pare întreruptă de cealaltă. Ambele forme optice vor avea ca rezultat spectrale.

2. Spațiul este saturat.

Formele sunt produse ale selecției spațiului.

Aceste formulări mi-au apărut vara trecută. Mi s-a părut că încercarea de a da formă nu poate avea loc fără ajutorul transferului spațial, precum dispozitivele stereoscopice, pe care optica le folosește pentru a prezenta spațiul iluzionist, ca și cum ar percepe un relief perfect (anaglif-stereogramă).

3. Aceste cercetări au ca rezultat în mod necesar o expresie cinematografică. Mai precis, ele pot deveni cu adevărat concrete numai atunci când sunt puse în film. Suntem bine conștienți de modul respingător în care cinematograful este în zilele noastre supus banilor și constrângerilor morale represive. Dacă este posibil să construiți pe jovo, atunci cunoașterea instrumentelor sale vă dă dreptul să faceți acest lucru. Avem deja dispozitivele tehnice care fac posibilă relația în cinema care a învins pictura în pictură, cu noile dispozitive tehnice ale fotografiei.

Sper că vom avea ocazia să fim prezenți la transformarea cinematografică a unui corp, care se proiectează simultan în spațiu și timp.

Jaromir Funke: De la fotogramă la emoție

Practic, nu mai există nicio dezbatere despre misiunea și scopul fotografiei. O fotografie este un document și trebuie tratată ca atare. Depinde de originalul spațial al fotografiei - de aceea trebuie să vă apropiați de el în timpul procesării fotografice . Cu toate acestea, fotografia este plată și alb-negru. Aceasta înseamnă că cea mai populară metodă de antrenament este împărtășită, dar și că nu este absolut adevărată și nu poate fi. Nu puteți strânge un spațiu tridimensional într-un plan bidimensional. Și, în plus, fotografia poate surprinde doar o parte din spațiul corodând - fotografia este forțată să aleagă. Alegerea unei tăieturi este o muncă extrem de importantă și responsabilă. Pe baza tăieturii, se poate evalua sau devaloriza subiectul. Decupajul este supus doar liberului arbitru al fotografului, care cu compoziția, iluminarea, tehnicile tehnice, așteptarea condițiilor favorabile, cunoștințe și experiență poate prelua un subiect simplu, neremarcabil, cu o formă neobișnuită, orbitoare, astfel încât este ceva nou, devine foarte interesant. Așa se creează o nouă realitate fotografică, în care subiectul servește doar drept scuză pentru exprimarea fotografică.

Claritatea înregistrării fotografice, eliberată de acele elemente care tulbură disciplina internă a compoziției fotografice, impulsul de a folosi toate posibilitățile programului fotografic și scara alb-negru, îl determină pe artistul curios și neascultător la experimentare. După aceea, artiștii vizuali care, după epoca dinamică a impresionismului, au îmbrățișat din nou forma, care a devenit instabilă de relaxarea impresionistă, au venit în ajutorul fotografiei. Artiștii vizuali din această epocă căutau o formă solidă care să poată prelua din nou o funcție de susținere în structura imaginii prin construcția formei și a culorii. Această căutare a formei și-a găsit analogia și în fotografie.

Căutări și experimente de fotografie în căutarea sa. De aici și originea fotogramei. Căutarea de noi posibilități de dezvoltare necesită proiectarea de mult uitată a obiectelor pe emulsie sensibilă. Îndată devine clar că simpla copiere conține o surpriză și o nouă frumusețe. Forma încrețită apare ca un contur, o dantelă bogată alb-negru este desenată ca o frumusețe exotică, sticla creează nuanțe plăcute, lucrurile mărunte combinate într-un mod diferit evocă noi impresii și figuri misterioase ale vieții de zi cu zi parcă din apocalipsă ar fi făcut-o. au făcut un pas înainte. Fotograma a devenit un profesor de frumusețe și un purtător al transfigurarii formei, din care iese un joc de umbre nou și nou descoperit prin negarea parțială a figurilor reale – prin combinarea, copierea, adăugarea și îndepărtarea diferitelor obiecte. Aceasta este o poezie fotografică care descoperă forma, dar o formă care este eliberată de limitele vieții de zi cu zi și este cumva transferată din această lume zilei lucrătoare în lumea magiei alb-negru, în care forma originală își pierde profanitatea - devine doar o scuză pentru a evoca noi impresii. Amestecarea formelor în semitonul fotogramei nu face decât să adauge la senzație, care în lucrările valoroase atinge adesea o atât de misterioasă încât devine un obiect și rămâne adesea de neînțeles chiar și pentru o vârstă largă de

observatori. O fotogramă umflată și neglijentă în acest fel ajunge la limitele propriilor posibilități și face furie de epuizare. Este distrus în frumusețe și naivitate, și-a împins vocația, a arătat ce se poate evoca din jocul luminii, în felul căruia stă o plasă, o frânghie, o menghină, o mână de om, un deget, bucăți de bumbac de diferite forme. , sticle de diferite forme etc. etc.

Cu toate acestea, a rămas cu o piatră de gardian. Pentru că fotograma a fost un experiment curajos care nu s-a sfiit de

din montaj realizat cu raze X, din combinatii cu fotografii reale. Și când frumusețea sa stătea doar în magie și într-o poezie alb-negru care se servește din punct de vedere fotografic - atunci a apărut fotografia publicitară pur practică ca o piatră magică, care folosește cu bucurie jocul de umbre al obiectelor mai mici, în special sticla, pentru scopurile sale. În montajul publicitar, această fotogramă este folosită bine ca o răcoritoare răcoritoare pentru privitor, iar cel mai adesea nici măcar nu observă ce trucuri sunt folosite pentru a-i distra și a ademeni.

Această eră a fotografiei, când oamenii lucrau adesea fără camere, lentile, proiectoare sau dispozitive de mărire, nu a fost doar era fotogramei. În același timp, a cuprins mai multe epoci ale expresiei fotografiei între 1922 și 1930. După pictorialismul romantic urmează noua obiectivitate, care arată farmecul vieții de zi cu zi, iar în aceiași ani, fotografia publicitară se pregătește pentru cuceririle sale și arată noi posibilități de conținut în alegerea temelor. Acest realism fotografic subliniază în mod demonstrativ conținutul publicitar, deși reacția fotografiei aplicate la fotograma autoservitoare nu poate însă suprima complet tendințele de dominare fotografică a posibilităților interioare, care sunt date și în fotografie. În această epocă a noii obiectivități și a fotografiei publicitare, fotograma alb-negru este încă vie în toată gloria ei, dar pentru unii creatori a fost mult timp un os de discordie. De aceea, în anii din jurul anului 1926, cimitirul fotografic alb-negru a primit noi întăriri, și anume în fotografia abstractă. Această denumire, deși nu este complet exactă, a câștigat drepturi civile, deoarece se referă cel puțin parțial la fotogramă.

Nu este vorba despre o realitate „simpla”, ci despre o realitate care inceteaza sa mai existe in realitatea fizica prin fotografie si incepe sa traiasca o viata noua, proprie, in fotografia terminata. În acest fel, se creează o nouă realitate fotografică, pentru care originalul construit este doar o scuză pentru a fotografia. Spre deosebire de fotograma, aceasta este o tehnică pur fotografică care nu îndepărtează nici camera, nici obiectivul și își caută autoritatea în procesele fotografice. Acesta nu este deci primitivismul fotografic al fotogramei, eliberat de tehnologie, ci, dimpotrivă, adevărata fotografie, care caută și găsește cele mai înalte posibilități ale scalei alb-negru disponibile fotografic pe căile fotografiei.

Dacă declară indispensabilă tehnica negativă și pozitivă, această fotografie abstractă este o noutate absolută. Deși nu a devenit mai răspândită din cauza misterului creării sale, a contribuit cu variații bogate la tema alb-negru. Aceasta este și fotografia de dragul ei, care caută magia în puritatea unei compoziții echilibrate și măsurate, dar

îi place și să se adâncească în schimbările de forme, lumini, suprafețe și realități. (...)

Tema acestor fotografii: variații pe un spațiu restrâns definit – impregnat de lumini și umbre în care apare sugestiv fantoma reflectării luminii a obiectelor proiectate. Privitorului nu mai rămâne decât o suprapunere – eliberată de aspectele realității – în care obiectul a dispărut complet și apare doar forma pură. Și pentru a împinge această poezie alb-negru până la limite, în acest spațiu sau plan pot fi aduse și fragmente de realitate, cu siguranță într-o formă solidă care să nu tulbure în niciun fel armonia. Aspectul exotic al păsărilor colibri sau al stelelor de mare sau al scoicilor este puțin neobișnuit ca parte a vieții de zi cu zi și completează cu succes acest joc de lumină.

Cu aceste fotografii abstracte, s-a dovedit clar că realitatea simplă în sine are mult mister și – ceea ce conferă fotografiei fantasticul ei – valoarea sa de noutate și alura poetică cu putere evocatoare. Din această înțelegere a fotografiei, este doar un mic pas să cauți elementele fantastice ale naturii însăși. Tot felul de umbre proiectate pe mai multe suprafețe refractate creează curbe și modele minunate, care devin fotografii unice prin percepția fotografică, indiferent de imaginea originală. Este de la sine înțeles că realitatea este o condiție prealabilă pentru acest tip de fotografie, dar imaginea produsă fotografic nu are nimic de-a face cu

la realitate, pentru că realitatea este transformată prin prelucrare fotografică și suferă un fel de revizuire. Spuma formează un arabesc minunat la suprafața apei și încetează să mai fie un simplu document, devine o fotografie neobișnuită.

Și aici veți găsi și validitatea experimentului combinatoriu, a cărui bază este aplicarea unor influențe jucăușe și posibile asupra emulsiei sensibile la lumină. Așa apar structurile, al căror efect colorat de pete evocă o fantezie minunată de fantome și mistere fabuloase.

În orice caz, căutarea senzațiilor nu este singura sursă a realității fantastice. O configurație surprinzătoare care poate fi realizată și prin stivuirea structurală a diferitelor modele, spirale, forme și elemente simple ale realității, care, atunci când sunt iluminate și proiectate ca un joc pur de umbre, evocă magia fotografiei de zi cu zi. Aceasta nu este o obiectivitate nouă, pentru că nu vrea să afecteze cotidianitatea subiectului. Are un efect mult mai puternic cu o simplă juxtapunere sau un ton armonic decât cu o totalitate a cărei sarcină este să trezească imaginația subiectivă și frumusețea creativă. Această căutare se confruntă cu o armată de povești care pot fi utilizate fotografic și nu trebuie să se limiteze în căutarea de subiecte și instrumente. Condiții indispensabile sunt imaginația, o privire strict diligentă asupra subiectului, un program personal, cunoașterea propriilor abilități intelectuale, cunoașterea muncii fotografice profesionale și simțul formei expresive. Acest tip de fotografie nu este doar o chestiune de fotografie, ci mai degrabă o chestiune de cultură personală. În acest fel, pot fi evocate senzații noi prin combinarea fotografiilor și gravurilor vechi sau prin folosirea unor poze vechi ale bunicilor și bunicilor noștri, în acest fel pot fi combinate diferite imprimeuri color, gips, modele din ipsos, astfel încât tot felul de fotografii pot fi combinate. asamblate astfel încât

întregul astfel creat să conţină posibilităţi evocatoare în sine. Începutul și scopul sunt emoție, și anume o emoție complet definită, să zicem, precum cea declanșată de un vis, în care fantezia umană se dezlănțuie și zboară peste prăpastii fabuloase.

Da, este un basm, dar este un basm extras din realitatea fotografică. Deci este visul unei persoane, care este fotografiat pentru a putea comunica cu ceilalți. Instrumentele sunt la fel de inepuizabile. Suprapunerea a două înregistrări poate include spații care se completează reciproc și formează un nou întreg; desenul ca siluetă al acrobaților în plasă devine un relief sugestiv prin suprimarea detaliilor și folosind un transfer negativ; combinația țesăturii plasei cu conturul capului creează un fel de ritm intern și farmecul său neobișnuit; un spațiu imaginar creat de o persoană cu brațele întinse, contrastul vizual al mănușilor cu corpul gol și toate acestea prelucrate cu efecte de umbră aplicate expresiv; o sculptură tăiată ascuțit și artificial fotografiată împreună cu o mână vie. Adio cascadorii, pictura naivă, afișele și primitivismul timpului nostru poartă și această magie, la sursa căreia se află din nou un om cu un aparat de fotografiat și cu ochi lacomi, surprinși, capabili de viziune fotografică.

Cu un stilou nu se poate surprinde toate posibilitățile care încă stau fermecate în acest trend al fotografiei. Pentru că în asta constă practicarea fotografiei. Acest tip de fotografie nu poate fi recomandat. Pentru că dacă nu ai propria ta imaginație, propria fantezie și propria ta agendă, atunci tot ce rămâne este plagiat, diluarea și salvarea a ceva valoros. Iar imitația cu siguranță nu este scopul lucrului, pentru că viața însăși creează mereu noi situații și posibilități, iar fotografului ține să se regăsească și să facă doar ceea ce este capabil. Pentru că o simplă marionetă în aer liber cu brațele întinse și o furculiță în locul capului este și ea prezentă cu o expresie proprie, pe care obiectivitatea fotografiei doar o scoate în evidență grotesc.

Este de la sine înțeles că viața însăși creează cele mai diverse situații și rămâne doar la latitudinea fotografului să fie conștient de posibilitățile pe care realitatea le creează pentru el, dacă se separă de elementele specific nedorite prin selecție și dacă economisește suficient contrast . Spațiul și obiectul au propriul lor ritm și ordine. Depinde de fotograf să le dețină pe ambele

subordonată scopului său. Vaclav Navratil a definit-o astfel: „Toată realitatea are o melodie. Arta fotografului înseamnă că ascultă melodia care este cel mai convingătoare pentru el și transformă această melodie în irealitatea suprafeței. Fotografia nu este așadar o chestiune de pricepere tehnică, ci și și mai ales de o premoniție poetică a unui efect poetic.” Și aici se află adevăratul nucleu al fotografiei emoționale, în care dezvoltarea culminează astăzi. Realitatea zilei lucrătoare, lăsând în urmă constrângerea descrierii, apare în accentuarea fotografică în care secolul al XVIII-lea, simbolizat de o statuie acoperită cu muşchi, este încununat cu toată seriozitatea hornului fabricii de astăzi, unde observatorul reflectă asupra cimitirului de pe stradă. , unde o furculiță amintește de copilăria noastră Jugendstil , unde un sfinx luxuriant tronează cu această modestă inscripție: Vlasta [o marcă cehă de țigări], unde ceasul bate

doisprezece, unde se naște plinătatea timpului și unde timpul curge mereu de la anno domini la eternitate!

Și dezvoltarea nu se oprește... Știm unde se află – știm unde se duce? Ghici ce!

Prin sortarea fotografiilor după ciclu, sarcina propriu-zisă a fotografiei este multiplicată și intensificată. Fotografia poate rezista acestor cerințe, deoarece le poate îndeplini. Are forțele care îl împing înainte și îi cer în mod constant noi posibilități. Nu este necesar ca toată lumea să împărtășească. Pentru că există multe ramuri ale fotografiei în care ai nevoie de sprijin, dar nu toată lumea are nevoie și nu poate acționa semnificativ în toate ramurile. Deși fotografia este universală și toți fotografii lucrează cu succes în toate ramurile fotografiei în același timp, nu este necesar ca toată lumea să lucreze și în această ramură separată. Pentru că nu este vorba doar despre fotografie, ci și despre simțirea și înțelegerea sarcinilor și posibilităților fotografiei emoționale.

Karel Teige: Fotografie și artă – un răspuns pentru Max Bill

Întrebarea pe care Max Bill a pus-o drept titlu tezei sale – Este fotografia artă? – continuă dezbaterea veche care a însoțit de la început dezvoltarea designului fotografic. Într-o formă atât de clară, la întrebare nu se poate răspunde fără echivoc - nici da, nici nu. Pe parcursul celor o sută de ani de istorie, fotografia s-a diferențiat foarte puternic – în ceea ce privește sarcinile pe care dorește să le îndeplinească, ținând cont de materialele și tehnicile pe care le folosește, fără a uita de valorile și rezultatele pe care le-a obținut. Părerile diferă semnificativ despre misiunea muncii fotografice, calitățile specifice, instrumentele, metodele și sarcinile fotografiei. Problema naturii artistice a fotografiei a fost pusă de mai multe ori de-a lungul istoriei fotografiei; în funcție de stadiul specific de dezvoltare a picturii (și a artei în general), această întrebare revine mereu și se dau răspunsuri diferite, afirmative, negative sau nehotărâte. Dacă se generalizează astfel de răspunsuri – care s-au bazat pe punctul de vedere al unei anumite faze a picturii, cu privire la un aspect specific al producției fotografice – atunci dă naștere la neînțelegeri complicate.

Dacă propoziția că „arta fotografiei” ar pretinde o valabilitate generală, atunci ar trebui să se bazeze pe o definiție strictă a celor două părți constitutive ale ei; deci ai presupune că există un răspuns la întrebările ce este fotografia, ce este artă și ce nu este.

În studiul său intitulat Idealism and Naturalism in the Gothic (Idealismos und Naturalismos in der Gotik), Max Dvorák a arătat cât de mult se schimbă din punct de vedere istoric conceptul de artă: credință; se bazează pe presupunerea că, în ciuda tuturor schimbărilor în scopurile artistice și aptitudinile artistice, trebuie totuși să interpretăm conceptul de creație artistică ca pe ceva permanent și permanent în principiu. Dar nimic nu este atât de fals și atât de aistoric ca o astfel de presupunere. Deoarece conceptul însuși de creație, da artă în general, a suferit multe schimbări în cursul dezvoltării sale istorice – care i-au afectat trăsăturile esențiale –, conceptul a fost întotdeauna întărit în timp și cultural de rezultatele

schimbătoare ale evoluției generale a umanității. Ceea ce au înțeles prin artă, ce au căutat în artă și ceea ce se așteptau de la creația de artă a fost la fel de diferit în diferite perioade culturale ca și atitudinea față de religie, morală, istorie sau știință. Poziția autonomă a artei în cadrul forțelor care domină existența umană ni se pare atât de evidentă astăzi, încât uităm adesea apariția relativ târzie a acestei poziții artistice. După o lungă pregătire, ea și-a atins expresia deplină în arta italiană abia la începutul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea."

Chiar dacă stabilirea celor mai profunde și revoluționare schimbări în misiunea și esența creației artistice poate duce în cele din urmă la negarea identității structurii artei cu vârsta, istoria artei trebuie să dicteze sfera și obiectul cercetării sale în astfel încât să nu se piardă complet în modificările cunoscute. Când Hegel a sugerat că definiția filosofiei este o condiție prealabilă pentru istoria filosofiei, este esențial ca și știința să încerce să-și definească terenul.

Din punctul de vedere al istoriei artei moderne, atunci când se confruntă cu creația artistică modernă, se poate recunoaște că „arta este o ramură a activității umane, care este predominanța funcției estetice.

se distinge prin" (Jan Mukarovsky). Suprarealismul, care recunoaște supremația poeziei asupra tuturor artelor și care elimină granițele dintre speciile de artă, astfel încât acestea să se dizolve într-un singur flux de poezie, în care nu vor fi decât lumini și instrumente diferite ale aceleiași poezii, deci suprarealismul este artă iar conceptul de creaţie artistică înseamnă activitatea spiritului uman şi a operelor sale în care predomină elementul de poezie. (...)

Dacă astăzi putem descrie zona creației artistice ca un mezo privilegiat și autonom al expresiei gândirii poetului, în care toate artele și tipurile de artă sunt integrate, atunci nu putem clasifica anumite tipuri de artă în ansamblu în acest domeniu. . Nu se poate defini clar dacă fotografia și filmul în ansamblu, sau pictura și sculptura în ansamblu, sau întreaga arhitectură și, în cele din urmă, toate tipurile de muzică aparțin sferei artei. Acele imagini în care altele, de ex. funcțiile documentare, propagandistice, didactice, religioase și similare primează asupra elementelor poetice, ele nu pot fi considerate opere de artă, fie că au fost create manual, fie cu mașina. Desenul anatomic al lui Leonardo, imaginile școlare de istorie naturală și geografie sau produsele așa-zisului realism socialist nu sunt opere de artă. (.)

Prin urmare, unele așa-numite ramuri ale artei nu pot fi clasificate ca un întreg în conceptul de artă. Trebuie făcută o distincție între tablouri, sculpturi, fotografii, care sunt opere de artă caracterizate prin dominația elementului literar, și alte opere de creație, care nu reprezintă artă. Așa cum structura artei s-a schimbat fundamental în cursul dezvoltării istorice, o schimbare în evaluarea acesteia are loc atunci când un anumit artefact este transferat într-un mediu istoric, social și cultural diferit. Elementul poetului, care a predominat inițial în structura operei, poate fi resimțit extrem de slab în contextul schimbat, iar în contrast cu acesta, alte funcții – didactice

sau documentare – primează acum. Multe picturi istorice au fost create la vremea lor cu intenție estetică, în timp ce în mediul nostru cultural ele pot avea doar semnificație istorică sau etnografică. Pe de altă parte, alte lucruri au fost inițial menite aproape necondiționat să servească în afara esteticii, aspectele lor estetice au jucat doar un rol subordonat. Și totuși: dintre acestea, unele dintre ele, care au fost menite să servească nevoi religioase și rituale fără nicio intenție estetică, astăzi, întrucât funcția lor cultică a fost uitată în mediul nostru, le considerăm ca o puternică moștenire poetică: statuile, totemurile, măști ale popoarelor naturale, altarul Isenheim al lui Grünewald, Ispitirea Sfântului Antonie de Bosch etc.

Nu întregul complex al producției foto, ci doar acea parte a acestuia poate fi referit la piatra artei, care era predominant saturată aproape exclusiv cu puterea poeziei. În cazul fotografiei, evaluarea poate fi și mutată: poate fi percepută o fotografie care inițial satisfacea doar o anumită nevoie practică, a fost realizată în anumite scopuri documentare, de reportaj sau propagandistice, într-un context în care se pierd toate trăsăturile primare de aplicabilitate. și evaluată ca imagine poetică. Unele înregistrări documentare, științifice sau de reportaj se remarcă pentru că intensitatea lor poetică este incomparabil mai mare decât cea a unor imagini care au fost deja create cu intenție estetică.

Max Bill este de părere că fotografia nu poate fi niciodată artă dacă considerăm opera de artă ca un produs intelectual care este independent de reprezentarea picturală externă a naturii. Această percepție pleacă de la premisele dezvoltate de teoria artei care este general și incorect numită „abstractă": o artă care vrea să se numească – dimpotrivă – „pictură concretă" ale cărei imagini sunt doar el le construiește și le compune cu specificul. instrumente de pictură – linii și culori – fără a ne referi la un model exterior. După punctul de vedere estetic al acestei „arte concrete", doar acea artă este reală, pură și legitimă – deci absolută – care este liberă de toate elementele specifice genului și de toate dependențele reprezentării picturale a realității exterioare.

Sensul dezvoltării artei contemporane provine din modelul exterior al tabloului și sculpturii

o putem căuta în emanciparea ei continuă: cu cât o operă de artă este mai puțin fosilizată din realitatea ei originară, cu atât este mai pură și mai spirituală, cu atât mai mult este artă. Din acest punct de vedere și după asemenea criterii, fotografiile fără obiecte, care au fost realizate numai și exclusiv cu instrumente fotografice specifice (fotograme etc.), pot fi considerate opere de artă independente și adevărate. Înregistrările obiectelor, în schimb, nu pot reprezenta artă pură, chiar dacă sunt aranjate relativ artistic și pregătite cu grijă, cu gust. Cunoscând variabilitatea istorică și relativitatea conceptului de artă, suntem nevoiți să afirmăm că acest tip de fotografie fără obiect este exact același cu acea „pictură concretă" fără obiect. Deoarece, practic, aceeași valoare și lucrări similare pot fi comparate între ele; cu toate acestea, dagherotipurile și fotografiile timpurii erau la fel de similare și echivalente cu pictura realistă contemporană. În ambele cazuri, lucrările de fotografie trebuie să fie

recunoscute ca artă din același motiv pentru care pictura realistă și non-realistă sunt, de asemenea, considerate artă.

Spre deosebire de punctele de vedere reprezentate de Max Bill, nu vrem să spunem că fiecare imagine - fie că este realizată cu pensule și culori, fie cu tehnici fotografice sau cu orice instrumente și materiale - poate fi considerată o operă de artă doar dacă este complet liber de reprezentarea naturii. Creația este expresia unui gând koltôian, on-reprezentarea unui koltô. Gândul fantastic, imaginația fantastică, chiar și cel mai bizar vis este în cele din urmă procesarea realității în capul uman. Un tablou, indiferent dacă este pictat sau fotografiat, nu se poate elibera complet de reprezentarea realității exterioare; dacă imaginea renunță la reprezentarea realității exterioare, nu înseamnă că s-a eliberat complet de ea. Dacă pictorul înlocuiește un motiv de peisaj cu o soluție geometrică sau un amestec de linii și culori, amintind, de exemplu, de imaginile văzute cu telescopul sau microscopul, ideea - pe care o realizează cu imaginea sa într-un mod extrem de speculativ sau cu spontaneitatea intensă – este practic o reprezentare a realității externe care se produce în organismul psihic.o astfel de prelucrare. Gândirea poetului, orice gând uman, nu poate fi „curățată”, eliberată de legătura și dependența ei de realitate; ele există în afara noastră și independent de noi. Nu cunoaștem nicio operă de artă în care elementul compozițional să fie prezent în stare chimic pură; există întotdeauna o relaţie concretă cu tot felul de ingrediente ale realităţii vizibile şi psihice. (...)

Chiar dacă lumea poeziei nu poate fi strict separată de cultura materială și de viața de zi cu zi sau chiar de lumea științei, chiar dacă în diferite epoci arta este uneori foarte strâns și alteori foarte îndepărtat legată de artizanat și tehnologie, religie și politică, chiar dacă , practic, gândirea poetică se dezvoltă în paralel cu gândirea filosofică și cercetarea ei sau știința ei, chiar dacă efectul specific al gândirii poetice în continuum-ul spiritual uman nu este izolat de alte forțe și procese conștiente sau inconștiente, emoționale și raționale – totuși, în ciuda tuturor acestor relații reciproce cuprinzătoare și a îmbunătățirii reciproce, este esențial din punctul de vedere al teoriei artei să încercăm să delimităm terenul poemului și al creației artistice. Și trebuie, de asemenea, să încercăm să stabilim dacă lăudăm cutare sau cutare produs al spiritului uman, cutare sau cutare ramură a activității intelectuale, ca arhitectură.

III.

André Malraux: Muzeul Imaginarului (fragmente)

1/2. Răspândirea reproducerii și abordarea ei istoricizantă

Relația noastră cu arta a devenit din ce în ce mai intelectuală de-a lungul secolelor. Muzeul ne îndeamnă să punem una lângă alta toate posibilitățile de exprimare ale lumii și să punem întrebări despre ceea ce avem în comun. Enumerând diferitele școli și recunoscând diferențele lor evidente, úzeum ne conduce într-o întreprindere eroică – dincolo de ochiul simplu – și anume, de a recrea creația lumii încă o dată. În acest fel, muzeul devine unul dintre acele locuri care condensează cele mai complete concepte despre om. Deși muzeul a mutat lucrările departe de locația lor inițială, acestea sunt separate de interdependențele lor

tradiționale, dar legăturile lor istorice sunt încă păstrate. Conștiința noastră cuprinde mai mult decât muzeele noastre: vizitatorul Luvru știe că îl va găsi pe Goya reprezentat în întreaga sa semnificație la fel de puțin ca marii englezi, sau Michelangelo, Piero della Francesca. În vremea noastră, când cucerirea artistică a lumii devine din ce în ce mai completă, această scenă - în care creația de artă predomină în mod autonom, în care atâtea capodopere sunt așezate una lângă alta și din care atât de multe forme sunt așezate. lipsă - aduce în mod inevitabil fiecare capodopera în mintea privitorului. Cum ar putea acest fragment să nu ridice întreaga idee a posibilului?

Ce lipsește inevitabil din muzeu? Tot ceea ce nu poate fi transportat (geamuri de sticlă, fresce) sau este greu de întins (de exemplu, o serie de tapetări); dar mai presus de toate ceea ce nu puteau obţine. Chiar și cu cel mai tenace efort și obstinație, muzeul este o serie de coincidențe norocoase. În ciuda tuturor succeselor sale militare, Napoleon nu a putut dobândi Madona Sixtină pentru Luvru; și nu există niciun patron care ar putea transporta Poarta Regală din Chartres sau frescele din Arezzo la Muzeul Metropolitan. Ceea ce putea fi mutat a fost mutat din secolul al XVIII-lea în secolul al XX-lea. Dar în această perioadă, în comerțul cu artă s-au vândut mai multe tablouri Rembrandt decât frescele Giotto. Muzeul, care a fost înființat într-o epocă în care tabloul pe panou era încă singura formă vie de pictură, a devenit o galerie de tablouri, dar nu a putut deveni un muzeu al tuturor culorilor.

A fost completată de călătorii de artă în secolul al XIX-lea. Dar era rar ca cineva să fi văzut toate marile lucrări ale Europei la acea vreme. Gautier a cunoscut Italia (fără Roma) abia la 39 de ani, Edmond de Goncourt la 33 de ani, Victor Hugo în copilărie; Baudelaire și Verlaine nu l-au văzut niciodată. Același lucru este valabil și în Spania și, într-o măsură mai mică, în Țările de Jos (Flandra era mai cunoscută). Mulți amatori interesați care au aglomerat Salonul ca public pentru cele mai bune tablouri ale vremii lor au trăit din Luvru. Baudelaire nu a văzut lucrările lui Greco, Michelangelo, Masaccio, Piero della Francesca sau Grünewald.

Ce ai văzut? Ce au văzut Stendhal și toți cei ale căror gânduri despre artă sunt încă instructive sau semnificative pentru noi înainte de anul 1900? Dar toți cei despre care presupunem că vorbesc despre aceleași lucrări ca și noi, referindu-se la aceleași lucruri ca și noi? Numai

au existat unele muzee; și s-au vândut un număr mic de reproduceri ale capodoperelor europene. Și întrucât la acea vreme compararea unui tablou din Luvru cu orice alt muzeu - din Madrid sau Roma - era o comparație a unei imagini și a unei imagini memoriale, la înțelegerea vremii i s-a adăugat și o zonă de incertitudine. Chiar dacă foloseau gravuri, tot trebuiau să se bazeze pe memoria lor vizuală incompletă, iar vizualizarea a două imagini era despărțită de cel puțin săptămâni. Iubitorul de artă al secolului trecut a fost așadar în aceeași relație cu tablourile cu tablă ca și noi cu pictura pe ferestre de sticlă.

Pentru cei care studiază arta astăzi, există un volum de reproduceri color pe cel mai mare format și puteți accesa, de asemenea, reproduceri ale multor imagini de mâna a doua, precum și artă din perioadele arhaice, lucrări din perioada de glorie a indienilor, chinezi,

sculptura precolumbiană, ceva artă bizantină, românească pentru fresce, arta popoarelor primitive și arta populară. Câte statui au fost reproduse în 1850? Sculptura, care poate fi reprodusă mai fidel în alb și negru decât o pictură, a devenit o zonă populară pentru cititorii de cărți ilustrate. Ei cunoșteau Luvru și unele dintre conflagrațiile mai mici care erau aproape de ei și pe care s-au străduit din răsputeri să le amintească. Totul este disponibil astăzi. Luvru conținea muzee mai caracteristice decât ar putea dori să păstreze cel mai educat iubitor de muzee - astăzi numărul acestora din urmă este mai mare decât numărul de muzee din cel mai mare muzeu din lume.

Pentru că un muzeu imaginar care nu mai existase până acum și-a deschis porțile, ducând până la capăt intelectualizarea care începuse deja odată cu juxtapunerea artefactelor muzeelor reale. Ceea ce a fost inițiat de muzee a avut loc acum: posibilitatea de reproducere tipărită a fost dezvăluită pentru artele vizuale.

II/5. Noi relații de rudenie ale artefactelor prin reproducere

Reproducerea nu este cauza, ci mijlocul cel mai eficient al procesului de intelectualizare la care supunem arta. Trucurile și neprevăzutele reproducerii au împins acest proces înainte.

Compoziția fotografiei de reproducere, unghiul înregistrării și, mai ales, iluminarea conștientă a obiectului pot face adesea convingător și conștient ceea ce anterior exprimat doar vag ca suspiciune.

În plus, fotografia alb-negru creează o anumită „rudenie” între obiectele care sunt foarte departe unele de altele în modul în care sunt reprezentate. Diverse lucrări din Evul Mediu, cum ar fi o lampă de perete, o fereastră de sticlă, o miniatură, un tablou și o sculptură, sunt puse într-o singură familie și reproduse pe o singură pagină. Își pierd culoarea, materialul (chiar și o parte din volumul sculpturii) și formatul. Ei pierd tot ceea ce îi caracterizează de dragul murdăriei stilului.

Cu toate acestea, dezvoltarea tehnicilor de reproducere a avut consecințe și mai subtile. Imaginea imprimată reproduce obiectele mai mult sau mai puțin în același format; un Buddha de douăzeci de metri înălțime sculptat în stâncă are doar de patru ori dimensiunea unei statuete de tanagra din carte. Și din moment ce obiectele de interes vin la noi în aproximativ aceleași dimensiuni, ele își pierd proporțiile proprii. În acest fel, miniatura va fi asemănătoare cu cuvântul, pictura cu fereastra de sticlă. Arta stepei era odinioară de interes doar pentru specialiști, dar astăzi obiectele sale din bronz și aur, pictate în același format ca reliefurile romanice, devin ei înșiși lucrări de relief; așa eliberează reproducerea e

stilul lucrărilor lor din dependența care le permitea doar calitatea mai mică.

Falsificând în mod regulat dimensiunile obiectelor - returnând cilindrii de pecete orientali ca coloane, amulete ca statui - reproducerea a creat o operă de ficțiune, deoarece romanul face și realitatea dependentă de imaginație. Ceea ce îi lipsește unui obiect din cauza formatului său mic, prin mărire acționează ca un stil

expresiv — în sens modern. Fierăria romanică este din nou transferată pe partea sculpturii; propriul său sens devine evident în seria de fotografii, unde sculpturilor și sculpturilor li se acordă o greutate egală. Ar fi acestea doar încercări ale revistelor de specialitate? Cu siguranță, dar totuși experimente ale artiștilor, pentru artiști; consecințele se vor arăta.

II/7. Descoperirea de noi relații prin reproducerea culorilor

Și apare reproducerea culorilor.

În ultima sută de ani, istoria artei a scăpat din ce în ce mai mult din mâinile profesioniștilor: a devenit istoria fotografiei. Persoana cultă nu este surprinsă de cât de strict fatidică este calea care duce sculptura occidentală de la romanic la gotic, de la gotic la baroc. Dar ești conștient de o dezvoltare asemănătoare, paralelă, în geamul de sticlă, în salturile picturii bizantine? Multă vreme, am considerat pictura bizantină a fi paralizată și imobilă, deoarece desenul ei părea să fie fixat pe bătrâni - în timp ce viața, istoria și propriul geniu se află în culori. Pentru a-l cunoaște profund — în mănăstirile grecești, siriene, în focuri de tabără din muzee, la licitații — a durat ani de zile și o amintire de culoare rară. Până acum, istoria lui a fost doar cea a desenului său - și asta este tot ce există . Desenul își pierde primatul în istoria artei, ceea ce s-ar putea datora doar fotografiei alb-negru. Deci, care fotografie a forțat întreaga pictură modernă să se ocupe din nou și din nou de Triumful lui Szárdok al lui Goya? O reproducere a fost cu atât mai eficientă, cu cât desenul a suprimat mai mult culoarea originalului. Chardin nu va mai fi dezarmat împotriva lui Michelangelo.

Așa cum o face sculptura de o sută de ani, pictura pătrunde încet în întreaga noastră cultură. Frescele romanice, care au fost cunoscute doar de istoricii de artă până la războiul din 1914, se remarcă lângă imensa clădire gotică; la aceasta vine miniatura și formularea, dar mai ales fereastra de sticlă. Se descoperă că tărâmul esențial al culorii nu este întotdeauna și nu neapărat doar pictura.

Deoarece reproducerea suprimă dimensiunile lucrărilor, miniatura a căpătat o cu totul altă greutate. Redat „dimensiune reală”, are același format ca un tablou redus. Stilul meticulos, care l-a distins inițial de tablou, nu cântărește mai mult aici decât ușoară distorsiune cauzată de dimensiunea redusă a acestui tablou. Cartea de zăpadă a Prințului Berry nu va fi o frescă, dar se va mișca semnificativ în direcția picturii germane. Arta ficțiunii este chiar aici: temele pe care frații Limbourg sau Fouquet le înfățișează în miniaturile lor nu au apărut niciodată, nu au putut apărea în tablourile pe panouri (stilul lor nu este mai puțin caracteristic). În acest fel, tipul de sculptură care este strâns legat de sculptură nu mai înseamnă ceva doar pentru specialist. Reproducerea unor lucrări sugerează un mare artist sau chiar o școală scufundată (imaginația se joacă cu aceste idei); iar Evanghelia Ebo primește același accent ca și frescele lui Tavant. Dacă vrem să știm ce a însemnat peisajul pentru artistul nordic al secolului al XIV-lea, cine mai bine să-l întrebe decât pe Pol de Limbourg?

Tapiseria, care datorită funcției sale decorative este în afara sferei examinării „obiective”, și a cărei culoare este la fel de puțin legată

de obiect precum cea a ferestrei de sticlă, devine un fel de artă modernă în reproducerea care face abstractie din material. ...

II/10. Relații de viață imaginare ale artei tuturor timpurilor și popoarelor

Reproducerea ne-a adus imagini din toată lumea. Numărul de capodopere recunoscute s-a înmulțit. Reproducerea a dat cuvânt cu cuvânt vorbirii culorilor în istorie. Și cu aceasta, el creează un muzeu imaginat, care include picturi, fresce, miniaturi și ferestre din sticlă. Toate aceste miniaturi, fresce, ferestre de sticlă, panouri cu cuvinte, bijuterii scitice, picturi, vaze - lucrările din plastic în sine - au devenit figuri. Ce ai pierdut făcând asta? Caracteristicile lor materiale. Și ce au câștigat? Cel mai puternic sens pe care l-ar putea avea stilul unui artist. Ar fi dificil să descriem cu exactitate decalajul dintre lectura și interpretarea unei tragedii Sofocle - insula Salamina la orizont de la mare în fundal și amenințarea persană - dar cumva o simțim. Pentru noi, Sofocle este cu siguranță un geniu artistic. Chiar și macheta, care își pierde caracterul, obiectul și funcția de cult în reproducere, este acum doar o dovadă a capacității artistului, o pură machetă; poate fi setat fără exagerare: un moment artistic. Dar, ca atare, este saturat și întreg. Cu excepția câtorva obiecte care pot fi înțelese istoric doar ca scântei de geniu artistic, multitudinea de opere de artă atât de diferite există în același scop. E ca și cum „spiritul imaginar” al artei re-angajează mereu lucrările, de la miniatură la tablou, de la frescă la geamul de sticlă, și parcă lasă dintr-o dată una de dragul unei cuceriri similare sau chiar opuse a celălalt; de parcă curentul subteran al istoriei trage toate aceste lucrări împrăștiate spre o unitate. În uniformitatea ambiguă a fotografiei, arta Babilonului capătă o existență care pare să aibă o imagine proprie, de la sculpturi la reliefuri, de la reliefuri la impresiile de pecete și așa mai departe până la bronzurile popoarelor nomade – parcă. nu era doar un nume, ci o existență care putea fi surprinsă ca o personalitate artistică.

Un stil, a cărui dezvoltare și schimbări le cunoaștem, ca idee, își pierde astfel caracterul, pentru a fi înlocuit de forma exterioară schimbătoare a unei vieți determinate de soartă. Numai reproducerea a creat acei maeștri-artiști imaginari în artă, care au trăit undeva și cândva, au cucerit și au făcut concesii gustului bogaților sau altor ispite, încet-încet au murit, ca să învie din nou – și pe care îi numim stiluri. Aducându-le la viață, reproducerea îi obligă să-și dezvăluie sensul.

Muzeul corespunde deci la ceea ce este un spectacol de teatru cu lectura unei piese, un concert este cu ascultarea unui disc. Pe lângă muzeu, însă, se dezvăluie și aria cunoașterii artistice, într-o măsură necunoscută până acum. Această zonă - care se intelectualizează din ce în ce mai mult odată cu creșterea populației sale de femei și expansiunea sa de neoprit - a fost acum prima care a fost dezvăluită lumii întregi ca un tărâm al minunilor.

Muzeele de reproducere (Monumentele Francais, gips-urile și copiile Musée da la Fresque) joacă același rol. De asemenea, aduc împreună lucrări împrăștiate. Selecția lor este mult mai liberă decât cea a

altor muzee, deoarece se pot renunța la deținerea originalelor. Originalii

în loc de competiţia rezultată din juxtapunere, aceste muzee trăiesc din copii, şi asta cu atât mai mult, cu cât vor să servească cu mai multă tărie cunoaşterea istorică. Efectul lor este mai intens decât o carte ilustrată, dar le lipsește virusul care distruge totul de dragul unui simplu stil. Motivul propice pentru acest virus este reducerea scarii, lipsa de masă, adesea uniformitatea culorii, dar întotdeauna apropierea panourilor cu tablouri și suprapunerea lor imediată, ceea ce face ca un stil să pară atât de viu, ca o plantă într-un ritm rapid. film.

Gisèle Freund: Fotografii amatori

Amatorii există încă de la începutul fotografiei. Dar triumful propriu-zis al fotografiei amatorilor a început abia după 1888, când George Eastman a lansat primul aparat Kodak, care costa 25 de dolari și conținea o rolă de film care putea face 100 de fotografii. După expunere, mașina trebuia trimisă cu peliculă la fabrica din Rochester; acolo, filmul a fost dezvoltat, copiile făcute și o nouă rolă de film a fost încărcată în mașină. După aceea, aparatul pregătit pentru înregistrare a fost returnat din nou cumpărătorului, totul pentru 10 USD. De atunci, nenumărate modele de aparate foto au fost lansate amatorilor din America și Europa, dar mai ales în ultimii ani s-a înregistrat o îmbunătățire revoluționară a camerelor și a filmului. Compania Kodak a fost prima fabrică care producea articole legate de fotografie care a recunoscut posibilitățile pieței de masă.

Cu câteva decenii în urmă, călătoriile erau încă privilegiul unui strat subțire și talentat. Astăzi, datorită timpului liber sporit, concediilor plătite și mijloacelor de transport perfecționate, milioane de oameni pleacă la drum în fiecare an. Într-o societate a bunăstării, mașinile și avioanele nu mai sunt luxuri.

În 1971, aproape 71 de milioane de turiști au călătorit în întreaga lume. Au inundat marile orașe, peisajele exotice, țărmurile mării, pădurile și munții. „Douăzeci de zile, douăzeci de țări”, este sloganul publicitar al unei mari agenții de turism care vinde călătorii forfetare. Ca o pasăre migratoare, omul călătorește într-un stol închis. În lunile de vară, un lung șir de autobuze este parcat în fața monumentelor, iar turiștii văd obiectivele în ritm de alergare. Turiștii, indiferent ce limbă vorbesc, au un lucru în comun: toți poartă camere pe umeri.

În călătoriile organizate, totul este planificat din timp: autobuzul oprește în anumite locații, care deja s-au dovedit a fi deosebit de favorabile din punct de vedere al fotografiei. Turiștii au suficient timp să iasă și să apese butonul: la Paris la Notre-Dame, la Ierusalim pe Muntele Măslinilor, în Egipt în vârful piramidelor... A doua zi, alte monumente de arhitectură, alte peisaje , vor veni și alte țări. Turistul a devenit un obiect fără voință, care este transportat în sălbăticie. Dar performanța corpului uman este limitată; nu poate absorbi atâtea impresii noi într-un timp scurt fără să le încurce. Dar e în regulă, pentru că de îndată ce ajungi acasă, pozele sunt apelate

și îți amintești din nou locurile pe care le-ai vizitat. Nici măcar nu trebuie să te uiți acolo. Aparatul vede în loc de pornit.

Astăzi, numărul amatorilor este legionar, iar industria articolelor legate de fotografie este în creștere și în dezvoltare. Rata sa de creștere este printre cele mai ridicate din industria mondială. Conform Raportului Wolfman din 1974/75 privind starea industriei fotografice din SUA, fotografi amatori americani au realizat un incredibil de 6,225 miliarde de fotografii în 1973, dintre care 87% erau color. Cifra de afaceri pentru anul 1974 a fost estimată la 5,685 miliarde de dolari. 42% din piața mondială a articolelor legate de fotografie se află în SUA.

În 1973, fiecare familie americană a cheltuit 15 dolari pe materiale fotografice. În America, fotografia ocupă locul patru în rândul activităților de agrement; in clasament este precedat de muzica stereo, pescuit si camping.

În Franța, în 1974, erau în uz 10.295 de milioane de camere, adică fiecare al patrulea francez face o fotografie. Astăzi, fotografia a devenit o artă populară. Se poate presupune că acest entuziasm va continua și în următorii ani. Potrivit estimărilor, 300 de milioane de turiști vor călători în lume în 1980. Vor avea nevoie de o cameră. În consecință, este legat de fotografie

marile companii din industria de fabricare a articolelor își intensifică activitățile de cercetare pentru a acoperi nevoia tot mai mare de femei și pentru a le crește profiturile.

În ultimul deceniu, tehnologia s-a dezvoltat spectaculos. În 1963, Kodak, unul dintre giganții industriei de produse fotografice, a lansat un nou tip de cameră, Instamatic. Amatorii, a căror fotografie este menită în primul rând să-și păstreze amintirile — fețele membrilor familiei, prietenilor, locațiile călătoriilor lor turistice — în imagini, au ajuns la aceste aparate ieftine, ușor de utilizat, preferându-le celor complicate și mult mașini germane și japoneze mai scumpe.

În 1972, compania Kodak a făcut un alt mare pas înainte; a lansat o nouă serie de aparate Instamatic: sunt atât de mici încât le poți încăpea în buzunar, precum un portofel sau un pachet de țigări. „Eveniment revoluționar”, a scris Time. „Era fotografiei de buzunar a început”. Acest format de mașină corespunde noilor obiceiuri de utilizare ale amatorilor, care călătoresc din ce în ce mai mult cu tot mai puține bagaje.

Camera miniaturală nu este o invenție nouă. Cel mai cunoscut, Minox, este produs în Germania de câțiva ani. Cu toate acestea, nu s-au obținut întotdeauna rezultate satisfăcătoare cu acest film cu format foarte redus și nu a fost folosit nici un film color. Departamentul de cercetare al Kodak s-a pus pe treabă și a găsit o soluție la problemă. Filmul color pentru camera de buzunar permite copii pe hârtie care sunt la fel de bună ca și filmul de format mai mare. În 1974, 87 la sută din filmele achiziționate de amatori erau color și este sigur că filmul color va înlocui în curând alb-negru.

Filmul color este disponibil amatorilor pentru o perioadă scurtă de timp. Deși Kodak a lansat Kodachrome în 1937, iar Agfa a lansat Agfacolor, puțini amatori au făcut fotografii cu ei la acea vreme, deoarece erau mult mai scumpe decât filmele alb-negru. In plus, a trebuit achizitionat un proiector de diapozitive, deoarece maririle de culoare facute pe hartie costa o suma ingrozitoare. Cu câteva excepții, fotografi profesioniști nu au lucrat nici cu film color, deoarece majoritatea ziarelor nu aveau încă un aparat necesar pentru imprimarea color. Abia după cel de-al Doilea Război Mondial, spre sfârșitul anilor 1940, ziarele au început să publice periodic pagini color; iar publicul electrificat a devenit din ce în ce mai interesat de el. În 1949, Kodak a lansat un film negativ color, Kodacolor, în America și în 1952 în Franța, cu care se puteau face copii relativ bune și ieftine. Din acel moment a început să se răspândească moda fotografiei color amatoare.

Buzunarul Instamatic are 11 centimetri lungime, 5 centimetri latime si 2,5 centimetri grosime. Cântărește doar 90 de grame. Filmul care poate fi folosit pentru acesta este cu o treime mai mic decât Instamatic standard și este nevoie de 30 la sută mai puțin material pentru producția sa; totuși, compania Kodak vinde filmul la același preț și câștigă cu 30 la sută mai mult la fiecare rolă de film vândută. O afacere buna! Imediat ce au fost anunțate camerele de buzunar și s-a deschis o șansă de profit suplimentar, Bursa de Valori din New York, barometrul companiilor industriale americane, a reacționat în consecință: în primele luni ale anului 1972, acțiunile Eastman-Kodak au sărit de la 72 la 113,5 puncte!

Kodak este, de asemenea, în prezent singurul producător al echipamentelor necesare dezvoltării și realizării de copii în noul format mic. Numai în America, aproximativ 650 de fabrici producătoare de articole fotografice au fost forțate să cumpere această mașină. Kodak produce, de asemenea, noi tipuri de proiectoare pentru amatorii care realizează diapozitive.

În 1974, Eastman-Kodak a raportat un profit net de 629.519 milioane de dolari după taxe. Chiar dacă inflația, creșterea costurilor de exploatare, lipsa anumitor materiale, criza energetică etc. creșterea a fost, de asemenea, frânată, ceea ce era încă foarte remarcabil. Se așteaptă să se tripleze profiturile de la camerele de buzunar, care probabil vor cuceri piața mondială a articolelor legate de fotografie. Unul dintre obiectivele Kodak este să cumpere

piciorul pe piața chineză. Poate că timpul nu este prea departe când 800 de milioane de chinezi vor flutura Instamaticul de buzunar în loc de Biblia roșie Mao. Compania Eastman-Kodak este cel mai mare producător de filme din Statele Unite, 80 la sută din profituri provenind din vânzările de filme. Cu toate acestea, aceasta nu este singura afacere mare care se ocupă de materiale fotografice; celălalt gigant american este compania Polaroid.

La trei luni după ce Kodak și-a anunțat noua cameră de buzunar, Instamatic 20, cu ajutorul unei uriașe campanii de publicitate, compania Polaroid a apărut și cu o mașină mică numită SX-70. A devenit o senzație. Deși este mai greu decât Instamatic – cântărește aproximativ 600 de grame – nu numai că poți face fotografia cu el, dar se dezvoltă imediat și face o copie pe hârtie complet automat. Această

mașină minune a fost inventată de un om de știință pe nume Edwin Robert Land. Land s-a născut în Bridgeport, Connecticut în 1909, a studiat fizica și a devenit celebru pentru prima dată când a ținut o prelegere la Universitatea Harvard în 1932 despre noua teorie a polarizării luminii pe care o dezvoltase. Ulterior a efectuat studii intense de culoare. Lucrările sale științifice sunt atât de remarcabile încât unsprezece universități i-au acordat titlul de doctor honoris causa; și a primit nenumărate alte premii din cele mai diverse părți ale lumii. Experimentele sale cu polarizarea luminii și a noilor materiale au condus în cele din urmă la construirea camerei pe care a numit-o „Polaroid”.

Întrebat ce l-a condus la ideea de a construi o astfel de mașină, obișnuia să povestească următoarea anecdotă: „Într-o zi, în 1943, în vacanță, am făcut câteva fotografii fiicei mele Jennifer, care atunci avea trei ani. Copilul m-a întrebat cât va dura până vom putea vedea pozele”. Land, care a fost interesat de fotografie încă din copilărie, s-a întrebat cum fotografiile pot fi dezvoltate și copiate rapid în mașină. „Am rezolvat problema în drum spre casă de la plimbare”. Dar mai avea nevoie de ani pentru a-și pune teoria în practică.

În 1947, el și-a prezentat invenția unei congregații de oameni de știință necredincioși. Un an mai târziu, primul aparat Polaroid va fi vândut în America. Acest model a cântărit încă două kilograme și a făcut pozele în sepia. Aparatul functioneaza dupa acelasi principiu: aduce negativul expus in contact cu o hartie sensibilizata, iar in final le impinge pe ambele printr-o pereche de role. Apoi, o masă mică de lichid este distribuită pe hârtie, aceasta o cheamă înainte și o fixează. În câteva minute, imaginea este gata și poate fi scoasă din aparat. În 1950, Land a introdus sistemul automat de expunere, iar în 1963, filmul color. Pentru a dezvolta această mașină de format mic cu tehnologie complet nouă, Land a trebuit să investească 500 de milioane de dolari. El a construit noi fabrici, deoarece noua mașină trebuia produsă în număr mare. Ceea ce este nou în acest model este că fotografia realizată este creată în fața ochilor fotografului, fără distrugerea ei completă, fără a crea între timp risipă, ceea ce este atât de important în zilele noastre pentru că una dintre cele mai stringente probleme ale „societății de consum” : cum să scapi de gunoi?

În 1971, compania Polaroid a vândut bunuri în valoare de 504 milioane de dolari, făcând-o una dintre companiile cu cea mai rapidă creștere din Statele Unite. Cineva care a cumpărat acțiuni Polaroid cu 1.000 USD în 1938 deține astăzi 3.575.000 USD! În anul de criză 1974, producția companiilor Kodak și Polaroid a trebuit să fie oprită în fiecare noapte, iar vânzările acestora au scăzut și ele. În plus, și alte companii au început să producă camere de buzunar.

Kodak și Polaroid, acești doi giganți ai industriei fotografice americane, se află într-o competiție acerbă. Mai ales că Kodak a apărut cu două aparate noi în mai 1976, care corespundeau exact aparatului Polaroid. Cu toate acestea, cele două companii trebuie să se apere de un rival mult mai periculos: producătorii japonezi de camere foto. De la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, Japonia a dat dovadă de un puternic spirit antreprenorial, mai ales în domeniile legate de fotografie. La mai puțin de 15 ani mai târziu, japonezii au reușit să cucerească liderul mondial de piață în acest sector, la fel cum au

câștigat și primul loc la producția de microscoape electronice, mașini de cusut și motociclete. În 1972, existau peste 100 de companii japoneze care produceau aparate foto și echipamente fotografice. Între 1966 și 1970, doar

numărul de camere a crescut de la 3.254.585 la 5.813.226. 50 la sută din producția totală este exportată. Statele Unite sunt cel mai mare adoptator, urmate îndeaproape de țările europene.

Mii de experți sunt investiți în cercetare, iar companiile mari le oferă instrumentele necesare. Cu ajutorul computerelor, aceștia construiesc optică din cauciuc versatilă (lentile care pot fi ajustate la diferite distanțe focale) și lucrează la viitorul obiectiv de reglare automată a distanței.

La rândul lor, companiile japoneze sunt într-o rivalitate amară între ele. Pentru a-și menține competitivitatea din punct de vedere al prețului, pentru a-și perfecționa constant produsele și, în final, pentru a preveni fragmentarea, la fel ca în America și Europa, companiile individuale fuzionează, și au loc concentrări în care cei mari le înghit pe cele mici. Pe măsură ce salariile continuă să crească în Japonia, producătorii înființează noi fabrici în străinătate, unde forța de muncă este disponibilă ieftin. Așa s-au înființat fabricile în Singapore și Hong Kong. În prezent, companiile japoneze sunt încă imbatabile din punct de vedere al prețurilor, dar umbrele concurenței chineze au apărut deja la orizont. La început, japonezii au intrat pe piață cu copii ale camerelor germane. Acum chinezii fac copii ale mașinilor japoneze. Fabrica chinezească de pescăruși a construit o copie exactă a lui Minolta SRT-101 în 1972 și o vinde la un preț care întrece toți concurenții.

Numărul amatorilor japonezi este legionar. Spre deosebire de amatorii occidentali, ei cumpără chiar și cele mai complicate aparate pentru că sunt atât de ieftine încât aproape toată lumea și le poate permite. Unsprezece reviste profesionale se ocupă exclusiv de fotografie, iar zece mii de fotografi absolvă școlile japoneze în fiecare an.

Camerele create cu ajutorul electronicii devin din ce în ce mai sofisticate. Cu toate acestea, chiar și un copil poate învăța cum să le gestioneze în câteva minute. Totul este controlat automat. Din punct de vedere tehnic, nimeni nu mai poate strica o poză. Acesta este, de asemenea, unul dintre principalele motive pentru apelul incomensurabil pe care fotografia îl are asupra maselor. Un alt motiv îl găsim în monotonia din ce în ce mai intensă în care se desfășoară viața cuiva. Această viață este înglobată într-o lume structurată de tehnologie, este guvernată de legile ei, iar acestea îi permit din ce în ce mai puțină inițiativă. Înainte de epoca industrializării, când totul era făcut manual, oamenii aveau ocazia să-și exprime personalitatea și simțul artistic. În schimb, astăzi se simte ca un mic dinte în mașina unei societăți din ce în ce mai automatizate. Fotografia îi oferă iluzia de a-și satisface nevoia creativă. În fiecare țară există nenumărate asociații de amatori de fotografie, iar numărul revistelor care se ocupă de fotografie este de asemenea de câteva sute. Editura Time-Life a lansat o serie de cărți la scară largă, în milioane de exemplare, în mai multe limbi, care tratează toate subiectele posibile ale fotografiei. Aceste cărți bogat ilustrate sunt disponibile în toată

lumea. Până la urmă, enorma activitate de publicitate pe care o produce industria fotografică pentru a-și vinde produsele este și ea unul dintre principalele motive pentru dezvoltarea fotografiei într-o asemenea măsură.

Societatea industrială este cea mai avansată din America. Spre sfârșitul anilor 1970 a început trendul în rândul fotografilor amatori, care a început de la cei mai pretențioși. Au început să cumpere cele mai perfecte camere, Leicas, Nicon Fs, chiar și Hasselblads și Linhofs. Soldații care se întorceau din Vietnam au adus cu ei avioane japoneze cumpărate ieftin din Asia. Colțurile mansardelor, magaziile de scule și băile au fost transformate în camere întunecate, dotate cu echipamente scumpe. Galerii specializate în fotografie au apărut în fiecare oraș important american. În 1976, în New York existau deja 40 de astfel de galerii. Până acum, fanii erau interesați doar de lucrările fotografilor din secolul al XIX-lea. Acum atenția lor se îndreaptă și către lucrările contemporanilor lor, în special ale tinerilor incendiari, al căror număr este în creștere. Capodoperele de artă plastică sunt foarte scumpe, iar generația tânără cu siguranță nu are mijloace financiare pentru a le cumpăra. Prețul unei fotografii, în schimb, rareori îl depășește pe cel al unei litografii.

În fiecare duminică, New York Times dedică o pagină întreagă fotografiei. Din primăvara anului 1975, în secțiunea „Artă” au fost publicate și descrieri ale expozițiilor de fotografie; astfel, acest influent cotidian american a dat fotografiei un loc printre artele grafice. Pe lângă revistele lunare de specialitate, articole despre fotografie și semnificația ei artistică sunt publicate și în ziare săptămânale precum New Yorker, Newsweek, Times, New York Review of Books etc. Chiar și cel mai serios Wall Street Journal, care de fapt se ocupă doar de probleme financiare, dedică uneori un articol acestui subiect. În cele din urmă, există consilieri financiari care recomandă clienților lor să cumpere fotografii ca investiție. Acest lucru a făcut din fotografia un obiect de speculație.

În 1975, în America au avut loc peste 400 de expoziții de fotografie. Galeria Park Bernet din New York – al cărei rang corespunde celei mai mari case de licitații din Paris, Hotel Drouot, marile licitații de la Köln sau Sotheby's din Londra – organizează din când în când o licitație de colecții de fotografii. Cataloagele de licitație sunt tipărite cu aceeași grijă ca și listele de licitație de cărți sau tablouri valoroase. În 1971, Park Bernet a luat peste 3 milioane de dolari la o singură licitație. La o licitație organizată în 1975, au fost vândute pentru prima dată și fotografiile fotografului din secolul XX. Una dintre fotografiile lui Alfred Stieglitz, The Steerage, înfățișând imigranți germani pe o navă ancorată pe cheiul din New York, a adus 4.500 de dolari. Bazat pe faimoasa lucrare a lui Stieglitz, Camerawork (1903-1917), o emisiune parțial incompletă a costat 24.000 de dolari. Man Ray, Ansel Adams, Brassaï, Walker Evans și alții s-au numărat printre acei artiști foto ale căror imagini au adus un preț atât de mare încât suma depășea uneori 100 de dolari.

Multe muzee americane au colecții de fotografii. În Muzeul de Artă Modernă din New York, un întreg departament este rezervat acestui scop: aici poate fi urmărită și istoria fotografiei. De asemenea, organizează expoziții care prezintă anumite perioade de fotografie. Alte muzee

americane urmează acest exemplu. Muzeul Eastman-Kodak din Rochester, care a fost creat în reședința spațioasă a lui Georges Eastman, este dedicat exclusiv fotografiilor. Când Centrul Fotografic al lui Cornell Capa s-a deschis la New York în toamna anului 1974, fiecare ziar a dedicat articole lungi primului muzeu al orașului, exclusiv de fotografie. În septembrie 1975, primul simpozion a avut loc la Centrul Lincoln din New York, unde muzeologi, critici și specialiști în fotografie au făcut schimb de idei despre colectarea și clasificarea fotografiilor și alte probleme conexe. Faptul că fotografia este de mare importanță în America se reflectă și în pregătirea specialiștilor în fotografie. În 1975, numărul studenților care studiau fotografia era estimat la 80.000. Formarea este disponibilă în 675 de instituții, inclusiv 177 de universități. Fotografia a devenit o materie obișnuită, de la o simplă adeverință până la cel mai înalt grad de liceu, se poate obține o diplomă. Din 1971, Universitatea din New York a oferit posibilitatea de a obține un doctorat în fotografie.

Popularitatea tot mai mare a fotografiei se reflectă și în faptul că multe publicații legate de fotografie sunt publicate de marile edituri. Afișele foto au intrat și ele la modă. Unii editori sunt specializați în publicarea de dosare care conțin fotocopii originale într-un finisaj de lux. Aceste foldere costă între 600 și 6.000 USD și sunt produse în ediții limitate (30-50). O singură fotografie este disponibilă în comerț pentru 25-1.000 USD.

La peste zece ani de la începutul boom-ului fotografiei, interesul pentru fotografie este în creștere în America și Europa, depășind vârsta limitată a fotografilor profesioniști. Din ce în ce mai mulți amatori îl aduc la modă și în Europa. Galeriile specializate sunt înființate la Paris, Berlin, Londra, Milano, Amsterdam etc. Editorii, care au fost contrarii de multă vreme la ideea cărților foto, deoarece făcuseră afaceri neprofitabile cu ei în anii precedenți, au început să se răzgândească. Sunt create colecții care se concentrează în întregime pe fotografie. În 1976, statul francez a fondat un Centre photographique la Lyon și Paris. Centrul acestuia din urmă a fost Muzeul Luxemburg. Arta modernă este nouă

muzeul național francez, Beaubourg-Pompidou, are o secțiune dedicată artei fotografice. Pentru Rencontres photographiques anuale, care are loc la Arles, în sudul Franței

A fost organizată pentru a șaptea oară în 1976, iar acum a devenit de importanță națională. Cei mai renumiți fotografi din lume și sute de tineri profesioniști se adună acolo în fiecare an. Sunt organizate numeroase expoziții, prelegeri și ateliere. Din ce în ce mai multe muzee rurale au acum departamente de fotografie.

Photokina, cel mai important târg comercial pentru industria fotografiei, are loc la fiecare doi ani la Köln. Există din 1950. În 1972, a atins proporții gigantice: 60.000 de vizitatori au venit aici. Corespondentul ziarului Le Monde a scris: „Vizitatorii, indiferent dacă soseau cu mașina, trenul, autobuzul sau avionul charter, veneau într-un număr atât de mare încât era imposibil să găsești o cameră de hotel gratuită în tot Köln, decât dacă fusese rezervată. luni înainte. Mii de vizitatori au fost nevoiți să petreacă noaptea în satele din jur, în timp ce alții au tabărat pe camioanele parcate pe malul Rinului. Ce

succes!” Te simți pierdut în expoziția insondabil de mare, un adevărat Turn al Babel, în care oamenii vorbesc atât de multe limbi diferite pe care nu le înțeleg. „Fotografia și filmul sunt din ce în ce mai puțin proprietatea exclusivă a artiștilor și a fotografilor profesioniști. Totul a devenit atât de simplu încât proprietarul unei camere poate face clic vesel pe cincizeci de metri de film, fără să acorde cu adevărat atenție. Acesta este un lucru scump și corespunde ideilor producătorilor.” Întrucât publicul avea acces în mare parte nerestricționat, mulți expozanți au avut o experiență dezavantajoasă, iar în asaltul mulțimii de curioși, cumpărătorii efectivi nu au ajuns la ei. De aceea Photokina a fost reorganizată în 1974; prețul taxelor de intrare a fost dublat și ofertele culturale ale târgului – diferitele expoziții de fotografii – au fost mutate într-o locație din afara terenului târgului.

Siegfried Kracauer: Fotografie

M-am dus și m-am refugiat în țara minunilor și am văzut Roma și Lateranul atârnând de un fir mic de mătase și un om fără picioare care alerga mai repede decât un cal iute și o sabie mai ascuțită decât ascuțită care străpungea un pod. (Basmele copiilor lui Grimm)

Așa arată o divă de film. Are 24 de ani și poate fi văzut pe prima pagină a unui ziar ilustrat din fața hotelului Excelsior de pe Lido. Noi am scris septembrie. Oricine se uită printr-o lupă ar recunoaște rasterul, milioanele de puncte care alcătuiesc diva, valurile și hotelul. Dar cu poza nu ne gandeam la net de puncte, ci la diva vie de pe Lido. Timp: prezent. Textul însoțitor numește o demonică; divei noastre demonice. Cu toate acestea, nu poate fi fără o anumită expresie. Coafura de ponei, poziția seducătoare a capului și cele douăsprezece gene din dreapta și din stânga – toate detaliile enumerate conștiincios de cameră sunt bine aranjate în spațiu, un fenomen fără cusur. Toată lumea este încântată să-l recunoască, pentru că toată lumea a văzut deja originalul pe ecranul filmului. Este atât de bine gândit încât nu poate fi schimbat cu nimeni, chiar dacă al doisprezecelea este alcătuit dintr-o duzină de górs. Ea stă visătoare în fața hotelului Excelsior, bucurându-se de vechea ei glorie, o creatură din carne și oase, diva noastră demonică, în vârstă de 24 de ani, pe Lido. Scriem septembrie.

Așa arăta bunica ta? Fotografia de peste șaizeci de ani – care este deja o fotografie în sensul modern – o arată ca pe o tânără fată de 24 de ani. Deoarece fotografiile sunt similare, aceasta trebuia să fie similară. A fost realizată cu mare grijă în teatrul unui fotograf de curte. Dar nu a existat tradiție orală, bunica nu poate fi reconstruită din imagine. Nepoții știu că în anii de mai târziu a locuit într-o cămăruță cu vedere la orașul vechi, că de dragul copiilor i-a făcut pe soldați să danseze pe o foaie de sticlă, ei știu o poveste proastă din viața lui și știu două vorbe autentice. care se schimbă puțin de la o generație la alta. Că fotografia o înfățișează pe aceeași bunica, despre care s-a salvat acest mic, trebuie să-i crezi pe părinții care pretind că știu de la mama însăși. Mărturiile sunt incerte. Până la urmă, nici fotografia nu o înfățișează deloc pe bunica, ci pe prietena ei, care semăna cu ea. Contemporanii nu mai sunt în viață. Și asemănarea? Modelul a fost prăfuit de mult timp. Totuși, fenomenul înnegrit prezintă atât de puțin în comun cu trăsăturile care trăiesc în

amintiri, încât nepoții se supun constrângerii de a-și întâlni bătrânul, care le este lăsat fragmentat în imagine. Bine, deci bunica este de fapt o tânără aspirantă din 1864, până la urmă. Fata continuă să zâmbească în persoană, mereu același zâmbet, zâmbetul rămâne, fără a se referi la viața din care a fost exclusă. Asemănarea nu mai ajută. Păpușile din frizerie sunt atât de rigide și zâmbesc constant. Păpușa nu este modernă, ar putea fi în muzeu, cu altele asemenea într-un dulap de sticlă, care poartă inscripția „rochie 1864". Bebelușii stau acolo din cauza îmbrăcămintei lor istorice, iar bunica din fotografie se află și ea pe un gnom arheologic, care servește la ilustrarea îmbrăcămintei vremii. Așa mergeau pe atunci: în chifle, strâns legate în talie, în crinoline și jachete zouave. În fața ochilor nepoților, bunica se desfășoară în detalii la modă și de modă veche. Nepoții râd de costumele care singure păzesc arena după ce purtătorul s-a evaporat – o decorație exterioară care a devenit independentă – nepoții sunt lipsiți de respect și astăzi fetele tinere se îmbracă diferit. Ei râd și un fior îi străbate. Pentru că prin ornamentarea costumului, din care bunica a dispărut, parcă ni se ivește în fața o clipă a timpului de altădată, a timpului care trece fără să se mai întoarcă. Deși timpul nu este fotografiat pe fotografie, ca un zâmbet sau un coc, fotografia în sine se simte ca o reprezentare a timpului. Dacă doar fotografia ar putea oferi antichităților durabilitate, atunci ele nu ar îmbătrâni deloc dincolo de simplul timp, mai degrabă - timpul creează pentru el însuși

poze cu ei. (...)

Memoria nu include întregul aspect spațial, nici întregul curs temporal, în fapte. În comparație cu fotografie, notele de memorie sunt neregulate. Faptul că bunica s-a implicat odată într-o poveste proastă, care se repovesti mereu pentru că nu le place să vorbească despre ea, nu poate însemna mare lucru din punctul de vedere al fotografului. Cunoaște primele riduri mici ale feței. Memoria nu acordă atenție datelor, nu omite ani sau extinde distanțele temporale. Selectarea caracteristicilor pe care le combină pare arbitrară pentru fotograf. Ea poate fi lovită în acest fel și în niciun alt mod, întrucât caracteristicile și scopurile necesită deplasarea, falsificarea și evidențierea anumitor părți ale obiectului; un fel de rău infinitate de cauze determină rămășițele de îndepărtat. Nu contează ce scene își amintește o persoană: se gândește la ceva care i se aplică, fără ca ea să fie nevoită să știe ce gândește. Acestea vor fi puse in evidenta tinand cont de ceea ce s-a gandit pentru el. Deci, ele sunt organizate după un principiu care este esențial diferit de cel al fotografiei. Fotografia surprinde ceea ce este adoptat ca un continuum spațial (sau temporal), iar imaginile de memorie sunt păstrate ca ceva care înseamnă ceva. Întrucât conținutul imaginat este la fel de puțin descompus în singura interdependență spațială ca și în singura temporală, ele nu sunt potrivite pentru reprezentarea fotografică. Dacă, ca urmare a acestora din urmă, apar ca un fragment – ca un fragment, întrucât fotografia nu include conținutul la care se referă și care ar înceta să mai fie fragmente – atunci fotografia ni s-ar părea a fi o amestec care este parțial asamblat din deșeuri.

Importanța imaginilor memoriale este legată de veridicitatea lor. Atâta timp cât sunt încorporate în raționalitatea nemonitorizată, ambiguitatea demonică rezidă în ele; erau palide, ca o sticlă de lapte,

prin care o sclipire de lumină abia pătrunde. Transparența lor crește în măsura în care cunoașterea luminează vegetația sufletului și limitează constrângerea naturii. Adevărul poate fi găsit doar de conștiința eliberată, care pune pe scară natura demonică a divizorilor. Trăsăturile pe care își amintește sunt legate de ceea ce știe că este adevărat, care poate fi exprimat în ele sau pe care le pot îndepărta de ei înșiși. Imaginea în care se găsesc aceste caracteristici este mai bună decât orice altă imagine de memorie; pentru că așa, nu păstrează o masă de amintiri impure, ci conținuturi care se referă la ceea ce este cunoscut drept adevărat. Toate imaginile memoriei trebuie reduse la această imagine – care poate fi numită pe bună dreptate ultima – pentru că numai aceasta rămâne de neuitat. Ultima poză a unei persoane este povestea lui adevărată. Toate caracteristicile și definițiile care se referă la adevărul perceput al conștiinței libere într-un mod neesențial cad din el. Modul în care o persoană exprimă acest lucru nu depinde doar de dotările sale naturale, nici de dependența aparentă a individualității sale; prin urmare, doar fragmente din acest stoc curg în povestea torului. Este asemănător cu o monogramă, care comprimă numele într-o serie de linii, care are un sens ca ornament. Monograma lui Eckehard este carnea. Marile fenomene istorice trăiesc în legendă, care, oricât de naiv ar fi, vrea să-și ascundă istoria reală. În basmele reale, fantezia a plasat monogramele tipice într-un mod conjectural. Povestea unei persoane este îngropată sub o fotografie, ca sub o pătură de zăpadă.

Când Eckermann descrie un peisaj de Rubens, pe care Goethe l-a așezat în fața lui, este surprins să observe că lumina vine din două părți opuse peisajului, „care se opune astfel întregii naturi”. Răspunsul lui Goethe: „Acesta este ceea ce îl face pe Rubens mare și arată că, cu un spirit liber, el face parte din natură și o tratează conform obiectivelor sale superioare. Desigur, lumina dublă este violentă și încă poate spune că este nefirească. Doar dacă este nefiresc, atunci spun în același timp că este mai înalt decât natura. Spun că aceasta este o mișcare îndrăzneață a maestrului, cu care demonstrează într-un mod strălucit că arta nu este complet supusă necesității naturii, ci are propriile ei legi”. – Un portretist care se supune complet „necesității naturii” ar crea în cel mai bun caz fotografii. Într-o anumită epocă, care a început cu Renașterea și poate că acum se apropie de sfârșit, „opera de artă” este cu siguranță aliniată cu natura, a cărei unicitate devine din ce în ce mai pronunțată în această epocă; dar sala

acordă atenție „obiectivelor superioare” prin set. Această cunoaștere este inerentă materialului de culori și contururi și, cu cât este mai mare, cu atât se apropie mai mult de transparența ultimei imagini de memorie, în care trăsăturile „tortului” sunt unite. Când Trübner a făcut portretul unui bărbat, l-a rugat să nu uite de riduri. Trübner a arătat pe fereastră și a spus: „Fotograful locuiește acolo. Daca vrei riduri, cheama-l si le va pune; Pictez o prăjitură...” Pentru ca tortul să se arate, trebuie distrusă simpla interdependență de suprafață pe care o oferă fotografia. Pentru că în artă, sensul obiectului devine un fenomen spațial, în timp ce într-o fotografie, sensul unui obiect este un fenomen spațial. Cele două fenomene spațiale, „naturalul” și obiectul cunoscut, nu sunt identice. În măsura în care crearea falsității o elimină de dragul prezentului, ea neagă și „asemănarea” susținută de fotografie. Acest lucru face apel la aspectul obiectului,

care dezvăluie nu fără alte amânări cum se prezintă el însuși la cunoaștere: totuși, numai transluciditatea obiectului este implicată de crearea iluziei. În acest sens, este asemănător cu o oglindă magică care reflectă persoana care o întreabă nu așa cum arată, ci așa cum își dorește să fie, sau așa cum sunt în principiu. Opera de artă se destramă și ea în timp; dar din elementele sale dezintegrate se creează ceea ce s-a născut; în timp ce fotografia stochează elementele.

În a doua jumătate a secolului trecut, unii pictori au folosit adesea procedeul fotografic. Tehnica nu complet impersonală a acestei perioade de tranziție a fost însoțită de un context spațial în care urmele de semnificație puteau încă să se încurce.

Odată cu separarea treptată a tehnicii și retragerea simultană a sensului de la obiecte, fotografia artistului își pierde legitimitatea; nu devine o operă de artă, ci o imitație a acesteia. Zumbuschéi pentru pozele copiilor, iar Monet a fost moașa pentru impresiile peisajului. Aranjamentele care se bazează cu pricepere pe manierisme cunoscute, care se blochează aici, greșesc evitând reprezentarea rămășițelor naturale ale naturii, ceea ce ar fi posibil într-o anumită măsură cu ajutorul tehnologiei avansate. Pictorii moderni au folosit elemente fotografice pentru a-și crea tablourile pentru a sublinia juxtapunerea fenomenelor obiectivate care ar dispărea în spațiu. Această intenție artistică este contrazisă de scopul fotografiei artistice. Nu lucrează pe baza subiectului atribuit tehnicii fotografice, ci vrea să învelească esența tehnică într-un stil frumos. Un fotograf artistic este un artist diletant care imită un mod artistic prin copierea conținutului acestuia în loc să lovească golul. Așa vrea gimnastica ritmică să angajeze sufletul, despre care nu știe nimic. Este la fel ca fotografia artistică, prin aceea că încearcă să revendice viața înălțată ca fiind a ei, lăudând un proces care este cel mai înalt atunci când găsește subiectul pentru tehnica sa. Artiștii foto lucrează în spiritul puterilor sociale care sunt interesate de aspectul spiritului, pentru că le este frică de spiritul adevărat; ar putea arunca în aer fundația pe care înfățișarea îi servește la slăvi. Ar merita efortul dacă s-ar dezvălui relația strânsă dintre ordinea socială existentă și fotografia artistică.

Fotografia nu păstrează trăsăturile transparente ale unui obiect, ci îl surprinde ca un continuum spațial din poziții arbitrare. Ultima imagine a memoriei supraviețuiește timpului datorită caracterului ei de neuitat; o fotografie care nu face acest lucru trebuie în esență atribuită momentului creării ei. „Esența filmului este într-o anumită măsură esența timpului", notează EA Dupont în cartea sa despre filmul obișnuit, al cărui subiect este mediul normal care poate fi fotografiat. Dacă, pe de altă parte, fotografia este o funcție a timpului continuu, atunci semnificația ei obiectivă se va schimba și în funcție de epoca unei faze a prezentului sau a trecutului.

Fotografia actuală, care înfățișează un fenomen familiar conștiinței actuale, permite vieții să intre în original într-o măsură limitată. Ea denaturează întotdeauna aspectul, care în timpul domniei sale este un mijloc de exprimare la fel de universal înțeles ca și limbajul. Contemporanul crede că poate zări în fotografie însăși diva filmului; nu doar bretonul sau postura capului. Pe baza fotografiei, desigur, nu o poate înțelege. Cu toate acestea, din fericire, diva este încă în

viață, iar prima pagină a ziarului ilustrat are sarcina de a-i aminti de realitatea ei fizică. Adică: fotografia curentă

servește ca proiector, semnal optic al divei, vine cu recunoașterea vechiului. În cele din urmă, se poate pune la îndoială dacă demonicitatea este trăsătura lui decisivă. Cu toate acestea, natura demonică nu este atât imaginea fotografiei, cât impresia cinefilului care a văzut originalul pe ecran. Recunoaște-l ca o reprezentare a demonicității, așa să fie. Nu din cauza asemănării sale, ci în ciuda asemănării sale, imaginea ascunde demonicul. Deocamdată aparține imaginii de memorie încă fluctuantă a divei, căreia nu se aplică asemănarea fotografică. Cu toate acestea, imaginea de memorie extrasă din observarea celebrei noastre dive sparge peretele similarității din fotografie și, astfel, îi conferă o oarecare transparență.

Dacă fotografia devine învechită, referirea directă la original nu mai este posibilă. Corpul unei persoane moarte pare mai mic decât forma vie. Îmi place și fotografia veche redusă la cea actuală. Viața a scăpat din ea, al cărei aspect spațial acoperea simpla configurație spațială. În comparație cu fotografiile, imaginile de memorie se comportă în sens invers, care cresc în monograma vieții amintite. Fotografia este un sediment care s-a scufundat din monogramă, iar valoarea sa simbolică scade de la an la an. Conținutul de adevăr al originalului rămâne în istoria sa; fotografia surprinde restul pe care l-a ales povestea.

Dacă nu o mai poți întâlni pe bunica în fotografie, atunci poza luată din albumul de familie trebuie să se prăbușească. Poți rătăci de la părul de ponei al divei la privirea demonică; de nicăieri, privirea bunicii se ascunde înapoi în coc, detaliile la modă asigură că privirea este fixă. Time-lapse-ul fotografiei corespunde exact modului. Întrucât nu are alt sens decât aspectul uman actual, modernul este transparent, iar vechiul a eșuat. În fotografie, rochia, care este legată strâns în talie, ajunge până în vremea noastră, ca un fost conac, care a fost deja predat maselor, deoarece centrul a fost mutat într-o altă parte a orașului. Astfel de clădiri sunt de obicei locuite de oameni aparținând claselor inferioare. Frumusețea unei ruine este stăpânită doar de hainele foarte vechi, care și-au pierdut orice legătură cu prezentul. Hainele pe care le purta înainte cu băiatul au un efect comic. Nepoții se distrează pe crinolina bunicii din 1864, ceea ce te face să crezi că picioarele fetelor moderne ar dispărea în ea. Trecutul cel mai recent, care revendică viața, este mai uzat decât cel vechi, al cărui sens s-a schimbat. Comedia crinolinei poate fi înțeleasă din lipsa de erotism. În fotografie, recunoaștem lemnele de foc ale bunicii ca pe o rămășiță zguduită care vrea să trăiască. Practic, se scoate ca un cadavru și se arată mare de parcă ar avea viață în el. Peisajul și toate celelalte obiecte din fotografia veche sunt costume. Pentru că prin imagine nu sunt reținute trăsăturile pe care le crede conștiința eliberată. Reprezentarea găsește interdependențe din care conștiința este îndepărtată, așa că aduce în discuție lucruri care s-au micșorat, fără a dori să le recunoască. Cu cât conștiința se retrage mai mult din constrângerile naturale, cu atât natura devine mai mică. În gravurile vechi cu detalii fotografice, dealurile Rinului apar ca munți. Între timp, dezvoltarea tehnologiei a redus-o la o mică lanka, iar moftul de a mări aceste orizonturi uzate este puțin ridicol.

Fantoma este atât amuzantă, cât și terifiantă. Râsul nu este singurul răspuns la o fotografie învechită. Reprezintă ceea ce tocmai a trecut, dar restul inutilizabil a fost odată prezent. Bunica era o persoană, iar cocul și corsetul și scaunul înalt renascentist cu picioare răsucite îi aparțineau persoanei. Un balast care nu s-a oprit, dar a rămas fără să se mai gândească. Acum imaginea mă bântuie, ca stăpânul castelului prin prezent. Doar locurile în care s-a întâmplat ceva rău sunt bântuite. Fotografia devine bântuită pentru că păpușa care purta costumul era în viață. Imaginea confirmă că orbirea străină a intrat în viață ca un accesoriu care se explică de la sine. Cei a căror translucidență nu o vedem în vechea fotografie au fost deja amestecate indisolubil cu trăsăturile translucide. O relație proastă care durează mai mult în fotografie creează dezgust. Seria de scene de film din perioada antebelică, prezentate în cinematograful de avangardă parizian numit Studio des Ursulines, evocă groaza într-un mod drastic. Reînvierea hiturilor vechi și o scrisoare scrisă cu mult timp în urmă

citirea din nou evocă unitatea dezintegrată, la fel ca chipul din fotografie. Această realitate bântuitoare nu este răscumpărată. Spațiul este alcătuit din părți ale căror interdependențe sunt atât de puțin necesare încât s-ar putea chiar aranja aceste părți într-un mod diferit. Acest lucru s-a lipit de noi cândva ca vinul nostru, iar proprietatea noastră se lipește și astăzi de noi. Nu suntem conservați în nimic, iar fotografia aprinde fragmente de neant. Când bunica a stat în fața obiectivului, a fost prezentă pentru o secundă în continuitatea spațiului care se oferea obiectivului. Totuși, când a înnebunit, în locul bunicii, acest aspect a devenit în centrul atenției. De aceea, privitorul se înfiora când se uită la fotografii vechi. Pentru că nu ilustrează originalul, ci configurația spațială a unui moment; nu persoana este cea care face un pas înainte în propria fotografie, ci esența tuturor lucrurilor care pot fi deduse din ea. Fotografia o distruge, dacă o înfățișează și dacă ar coincide cu ea, nu ar exista. Cu puțin timp înainte, o revistă de imagini a realizat o compilație de poze cu personalități cunoscute din tinerețe și bătrânețe, cu următorul titlu: „Chipul unei persoane celebre. Așa erau cândva – și așa sunt astăzi!” Marx ca tânăr, apoi ca lider de centru, Hindenburg ca locotenent și ca Hindenburg al nostru. Fotografiile sunt aliniate una lângă alta ca niște rapoarte statistice și nici imaginea anterioară nu poate fi dedusă din cea ulterioară, nici cea din urmă nu poate fi reconstruită din ea. Faptul că listele de inventar optice aparțin împreună nu poate fi acceptat decât cu credință și încredere. Trăsăturile omului se păstrează doar în „istoria” lui. Ziarele cotidiene oferă textelor lor tot mai multe imagini și ce ar fi o revistă fără imagini? Mai presus de toate, numărul din ce în ce mai mare de ziare ilustrate oferă dovada decisivă a validității fotografiei în prezent. În acestea se aprind toate lucrurile care sunt accesibile camerei și publicului, de la divele filmului până la fenomene. Mamele sunt interesate de bebeluși, iar bărbații tineri sunt fascinați de un grup de picioare frumoase feminine. Fetelor frumoase le place să privească marii din lumea sportului și pe scenă în timp ce stau pe treptele transatlanticelor și luptă pentru interese în țări îndepărtate. Dar interesul nu se concentrează asupra lor, ci asupra orașelor, dezastrelor naturale, zăpezilor spiritului și politicienilor. Congresul Confederației Populare se întrunește în Elveția. Aceasta oferă o oportunitate de a-i arăta pe domnul Stresemann și domnul Briand vorbind între ei în fața intrării hotelului. Trebuie răspândită și noua

modă, mai ales fetele drăguțe nu știu cine sunt vara. Frumusețile modei iau parte la evenimente globale în compania tinerilor domni, sunt cutremure în țări îndepărtate, domnul Stresemann stă pe o terasă împodobită cu palmieri, mămicile au micuții noștri.

Intenția ziarelor ilustrate este de a reproduce perfect lumea accesibilă camerei; ele înregistrează o reprezentare spațială a persoanelor, stărilor și evenimentelor din toate perspectivele posibile. Similar cu vechea lor procedură este cea a știrilor de film, care folosește fotografii; în timp ce fotografia este doar un instrument pentru filmul propriu-zis. Nicio vârstă nu a fost vreodată atât de conștientă de sine, dacă conștientizarea înseamnă că cineva are o imagine a lucrurilor care le seamănă în spiritul unei fotografii. Ca și fotografiile actuale, majoritatea imaginilor de pe cărți poștale se referă la obiecte care sunt date în original. Înregistrările sunt practic semne care vor să vă amintească de originalul, care ar trebui să fie cunoscut. Diva demonică. În realitate, totuși, rația săptămânală foto nu încurajează deloc referirea la model. Dacă memoria ar trebui să servească drept suport, atunci memoria ar trebui să-i determine selecția. Dar valul de fotografii mătură aceste bariere. Atacul de seturi de imagini este atât de mare încât amenință să distrugă conștientizarea existentă a trăsăturilor decisive. Această soartă ajunge din urmă și cu operele de artă, datorită duplicării lor. La originalul duplicat se aplică zicala: cel care este amestecat cu piatră de tărâțe va fi mâncat de porci; în loc să apară în spatele reproducerilor, tinde să dispară în diversitatea sa și să trăiască ca fotografia unui artist. În ziarele picturale, publicul vede lumea pe care ziarul pictural îl împiedică să o perceapă. Din perspectiva camerei, continuum-ul spațial întunecă aspectul spațial al obiectului recunoscut, asemănarea cu acesta estompează contururile „istoriei”. Nicio vârstă nu a știut atât de puțin despre sine. În mâinile societății conducătoare, instituția ziarelor ilustrate este unul dintre cele mai eficiente instrumente de lovitură împotriva cunoașterii. Nu în ultimul rând aranjarea colorată a imaginilor servește la desfășurarea cu succes a grevei. Juxtapunerea lor exclude sistematic interdependența care este revelată conștiinței. „Imaginați-vă” numere gândul, viscolul de fotografii se referă în mod specific la distanța de la lucru

dezvăluie. Nu ar trebui să fie așa; dar cărțile poștale americane, pe care restul țării este dornică să le pietre, cu siguranță fac lumea egală cu esența fotografiilor. Această egalizare nu este lipsită de motiv. Pentru că lumea însăși a căpătat o „față fotografică”; este posibil să faci o fotografie, deoarece încearcă să se piardă în continuum-ul spațial, acesta devine instantaneul. O fracțiune de secundă, care este suficientă pentru a expune obiectul, depinde, în orice caz, dacă un sportiv va fi atât de faimos încât fotografii îl vor fotografia în numele cărții poștale. Camera înregistrează și figura fetelor și tinerilor frumoși. Că lumea îi mușcă este un semn al fricii de moarte. Vreau să înlătur amintirea morții, care este prezentă în fiecare imagine memorială, prin îngrămădirea fotografiilor. În cărțile poștale, lumea a devenit un cadou care poate fi fotografiat, iar cadoul fotografiat se păstrează complet. El pare eliberat de moarte; in realitate ii sta la dispozitie.

Seria reprezentărilor picturale, a căror ultimă etapă istorică este fotografia, începe cu simbolul. Aceasta se întoarce la „societatea

primitivă”, în care conștiința omului era încă pe deplin îmbrățișată de natură. „Nu numai că istoria cuvintelor individuale începe cu sensul natural care poate fi înțeles prin percepție, din care semnificațiile abstracte, figurative se dezvoltă abia mai târziu, și nu numai în religie, precum și în dezvoltarea individului sau chiar a întregului. a umanității, se poate observa o trecere similară de la materie și de la materie la spiritual și spiritual. Simbolurile au, de asemenea, o semnificație de bază exclusiv natural-materială, în care cea mai primitivă umanitate și-a inclus opiniile despre lumea înconjurătoare . La fel ca limbajul, natura a îmbrățișat simbolismul.”

Acest pasaj este din tratatul lui Bachofen despre Oknos, țesătorul de frânghii, în care el demonstrează că păianjenii și pânzele de păianjen descrise în imagine reprezentau inițial activitatea unei forțe naturale formative. În măsura în care conștiința devine conștientă de ea însăși și astfel „identitatea naturii și a omului” dispare, imaginea capătă un sens din ce în ce mai abstract, imaterial. Dar chiar dacă, așa cum se exprimă Bachofen, trece la denumirea de „spiritual și spiritual”, el este încorporat în imagine în așa fel încât aceasta să nu poată fi separată de el. Reprezentările picturale rămân simboluri bazate pe perioade mari ale istoriei. Atâta timp cât omul are nevoie, el se găsește într-o astfel de dependență practică de condițiile naturale care presupune o percepție vizibil-corporală a conștiinței. Puterea simbolică a imaginii este luată doar de posesiunea din ce în ce mai mare a naturii. Conștiința care se separă de natură și o confruntă nu se mai ascunde naiv sub mantia mitologiei: ea gândește în termeni care pot fi, desigur, folosiți cu intenție mitologică absolută. Nici în anumite epoci, imaginea nu este lipsită de orice putere; reprezentarea simbolică devine alegorie. „Înseamnă doar un concept general sau o idee, care este separată de ea însăși, adică însăși ideea afișată, întruchipată”, așa definește vechiul Creuzer diferența dintre cele două tipuri de imagini. La nivelul simbolului, gândul este reținut ca imagine; la nivel de alegorie, gândirea reține și folosește imaginea, de parcă conștiința ezită să lase vălul. Schematismul este dur. Este suficient să ilustrăm schimbarea reprezentărilor, care este un semn al retragerii conștiinței din preocuparea ei firească. Cu cât conștiința se eliberează mai hotărâtor de ea în cursul istoriei, cu atât mai clar îi este prezentat fundamentul natural. Pentru că pentru cel care gândește, nu mai apare în imagini, ci gândirea lui călătorește prin natură. Pictura europeană a secolelor trecute a revenit într-o măsură din ce în ce mai mare unei naturi lipsite de semnificațiile ei simbolice și alegorice. Prin urmare, trăsăturile umane pe care le lovește nu sunt cu siguranță lipsite de sens. În epoca vechilor dagherotipuri, conștiința era încă atât de încorporată în natură încât fețele afișau conținuturi care nu puteau fi separate de viața naturală. Deoarece natura se schimbă în armonie exactă cu starea actuală a conștiinței, fundația naturală fără sens luptă împotriva fotografiei moderne. Nu spre deosebire de modalitățile anterioare de reprezentare, aceasta este atribuită și unei etape specifice de dezvoltare a vieții practic-materiale. Procesul de producție capitalist a scos-o din sine. Aceeași natură pură care apare în fotografie trăiește în realitate din societatea pe care o creează. Trebuie să ne gândim la o societate care a căzut victima unei naturi tăcute, cu care nu se exprimă nimic; la fel de abstract ca ascultarea cuvântului de ordine. Contururile sale apar în ziarele ilustrate. Dacă ar avea permanență, ar fi conștiință

consecința directă a egalității sale în drepturi ar fi lichidarea sa; natura nepătrunsă de el ar pune pe masă ceea ce dăduse jos. Totuși, din moment ce nu are permanență, conștiința dezlănțuită are o șansă inegalabilă. El nu ar fi deranjat de proviziile naturii, ca niciodată înainte, și-ar putea dovedi puterea asupra lor. A reveni la fotografie este un joc de istorie.

Chiar dacă bunica este plecată, crinolina rămâne. Totalitatea fotografiilor trebuie înțeleasă ca un inventar general al naturii care nu poate fi redus mai departe, ca un catalog al întregului fenomen oferit în spațiu – dacă nu este construit din monograma obiectului, ci ia naștere dintr-o perspectivă naturală. , care nu afectează monograma. Inventarului temporal al istoricismului corespunde inventarului spațial. În loc să păstreze „istoria", care citește conștiința din succesiunea evenimentelor de-a lungul timpului, înregistrează succesiunea evenimentelor în timp, a cărei interdependență nu include transparența istoriei. Simpla auto-raportare a spațiului și timpului este caracteristică unei ordini sociale care se reglementează pe sine în conformitate cu legile economice ale naturii.

Conștiința cuprinsă de natură nu-și poate vedea fundamentele. Sarcina fotografiei este să arate un fond natural nevăzut anterior. În cursul istoriei, el enumerează mai întâi întregul văl natural și mai întâi prezintă lumea morților independent de om. El arată orașele în fotografii aeriene, dă jos florile și figurile rătăcite din catedralele gotice; toate configurațiile spațiale care sunt departe de oameni sunt incluse în foarhivă într-o intersecție neobișnuită. Dacă pădurea bunicii și-a pierdut legătura cu astăzi, nu va mai fi amuzantă, ci interesantă, ca o caracatiță subacvatică. Într-o zi, natura demonică a divei se estompează, coafura ei de ponei rămâne lângă coc. Așa se destramă proviziile pentru că nu sunt ținute împreună. Arhiva foto reaprinde ultimele elemente ale naturii înstrăinate de gândire sub formă de imagini.

Depozitarea promovează dezbaterea conștiinței cu natura. Cum se simte împotriva mașinării strălucitoare a societății industrializate și, datorită tehnologiei fotografice, a reflectării realității care s-a îndepărtat de el. Reamintind dezbaterile decisive din toate domeniile: exact asta am numit jocul de șah al istoriei. Imaginile stocului natural defalcate în elementele sale sunt la dispoziția nelimitată a minții. Nu mai au aranjamentul lor inițial, nu mai aderă la interdependența spațială care le-a unit cu originalul, de care a fost separată imaginea memorială. Totuși, dacă rămășițele naturale nu sunt îndreptate către imaginea memorială, atunci aranjarea lor reprezentată în imagine este provizorie. Sarcina conștiinței ar fi așadar să dovedească caracterul temporar al fiecărei configurații date, dacă nu amintește ordinea corectă a stocului naturii. În operele lui Kafka, conștiința eliberată îndeplinește această pietrificare; împarte ramura reală naturală și pune în contrast fragmentele între ele. Dezordinea deșeurilor reflectate în fotografie nu poate fi clarificată mai ușor decât prin eliminarea relației obișnuite dintre elementele naturii. Exagerarea asta este una dintre posibilitățile filmului. Realizează acest lucru atunci când asociază părți și decupaje cu formațiuni străine. Dacă amestecul de ziare ilustrate este confuzie, atunci acest joc cu natura sa fragmentată amintește de un vis, în care se confundă fragmente din viața de zi cu zi. Jocul indică faptul că organizația

valabilă sub care rămășițele bunicii și ale divei au intrat odată în inventarul general este necunoscută.

Jean A. Keim: Fotografie și Haliti

Ca urmare a unei anumite iluzii, oamenii, a căror existență este limitată, se străduiesc să-și facă existența în această lume nebună: aici își lasă (în expresia lui André Malraux) „cicatricea pe pământ". În trecut, scriitorul nu și-a semnat poezia, nici pictorul nu și-a semnat tabloul, creând astfel cu umilință o operă anonimă și lăsând posterității grija de a trăi în memoria oamenilor. Ritualul din jurul morții unei persoane importante este o expresie a acestei căutări post-mortem a faimei. Cunoaștem domnitorii celebri care își dorm somnul în piramidele Egiptului; nu cunoaştem artiştii care au decorat sălile mortuare.

Lăsarea unui nume în istorie, mare sau mic, a fost un efort destul de răspândit (și este și astăzi); Un exemplu extrem în acest sens este criminalul care se expune cu bună știință la moarte, dar cu câteva zile înainte de asta, crimele sale nu sunt în concordanță în ziare.

Ridicarea unui arc de triumf, a unui palat baroc, așa cum a făcut poștașul Cheval, construirea unei biserici, spital, școală și înființarea unei fundații în scopuri sociale, religioase și spirituale este suficient pentru a-și grava numele cu majuscule. Totuși, inscripțiile strălucitoare de pe perete, chiar și cele mai modeste, își pierd în timp orice semnificație și în cele din urmă dispar, precum inițialele îndrăgostiților sculptate într-un trunchi de copac.

O singură piesă rezistă timpului: biografia mai mult sau mai puțin rescrisă. Persoana în realitatea sa fizică este cunoscută doar din descrierile contemporanilor săi. Pentru a face o idee despre aspectul lor pământesc, donatorii au apărut ca spectatori diminutivi ai scenelor în care actorii erau personalități divine. Alții și-au ridicat statui în cariere, sau pur și simplu și-au pictat tablourile - de la tablouri vechi uriașe la miniaturi - cu vreun pictor la modă pentru a marca diferitele etape ale existenței lor, care nu se mai schimbă odată cu trecerea anilor, cu tablouri. Pomenirile mortuare evocă trăsăturile defunctului, fie prin referire la cei vii, fie prin paznicii impusi acestora în poziție culcată.

Când fotografia a apărut cu doar un secol și jumătate în urmă, omul a putut să-și „temporizeze tranziția pământească, parcă s-ar răzbuna pe regula inexorabilă a morții".

Portretul de familie s-a democratizat. De la dagherotip, al cărui preț încă era rezervat unei anumite clase sociale, până la cartea de vizită accesibilă a lui Disderi, de la fotograful din ușă în ușă până la amatorul care, conform reclamei Kodak din 1888, „apăsă doar butonul", umanul. figura a devenit obişnuită în proporţii nemaiauzite.reproducere. În ceea ce privește portretul, fotografia a luat, în general, locul picturii.

Motivul principal al acestui deliciu îl reprezintă, fără îndoială, prețurile modeste, care fac imaginea fotografiată accesibilă tuturor, ca să nu mai vorbim de ușurința și rapiditatea procedurii. Dar încă un

lucru care nu trebuie subestimat: fotografia este „mai reală”. Chiar dacă fotografia nu a „reușit”, potrivit kõzhit, „seamănă”; asta este tot ce se asteapta de la el. Uneori dă mai mult, capătă un sens mai larg: „Ceea ce este viu în fotografie”, se întreabă Francis Bruguiére, fotograf american, „este foarte greu de definit... La urma urmei, există ceva dincolo de lucrul înfățișat”.

Cei care doresc doar să surprindă o imagine de moment despre ei înșiși, părinții sau prietenii lor nu necesită acest tip de expansiune. În acest fel, rămân doar notele lor marginale personale.

Alții, în schimb, nu vor să lase o urmă a tranziției lor fizice, fie pentru că cred (în fraza lui Montaigne) că „fiecare ar trebui să mături înaintea propriei bârloguri”, fie consideră că munca lor vorbește de la sine și nu este nimic de adăugat care este anecdotic sau efemer; în colecția de mari scriitori întocmit de Gisèle Freund, Roger Martin du Gard apare cu această telegramă: „nimic de mulțumit, respingere și regret complet inutil, călătoria fotografului oprire, vreau să-mi duc fața în mormânt fără urmă. , cu prietenie, Martin du Gard" Nici măcar nu știm despre marele scriitor, doar câteva rare negative amatori. Fotograful Henri Cartier-Bresson, căruia îi putem mulțumi câteva dintre portretele remarcabile ale timpului nostru, întoarce spatele aparatului de fotografiat pentru a rămâne necunoscut în mulțime și pentru a surprinde „momentul decisiv” după bunul său plac. Excepția dovedește regula. În zilele noastre, este obișnuit ca memoria unei persoane să fie păstrată printr-o fotografie.

În 1848, frații Langenheim, care aveau o garsonieră în Philadelphia, au publicat următoarea reclamă în ziar: „Cel care pleacă nu știe dacă se va întoarce. De aceea trebuie să lași ceva în urmă pentru ca prietenii tăi să-și amintească de tine. Ce poate fi mai potrivit decât un dagherotip? Nimic altceva nu seamănă atât de bine și atât de precis cu trăsăturile lui. Poate fi comandat la Langenheim la etajul trei”.

De îndată ce o persoană moare, presa și televiziunea caută urme ale prezenței sale pământești cu ajutorul fotografiilor. La înmormântarea istoricului de film Georges Sadoul, în holul L'Humanité, unde tinerii luptători îl vegheau, un portret la scară largă ne-a amintit de trăsăturile defunctului.

Imaginea arată o persoană normală, vie, la putere maximă. Uneori aceasta este o iluzie, se pare că moartea este scrisă pe față. La acea vreme, s-ar putea să nu fi fost în stare să dovedim acest sentiment neliniștitor. Acum știm că imaginea a prejudiciat moartea. Efigiile oficiale ale lui Roosevelt de la Yalta arată trăsături grave; Chipul extraordinar al Virginiei Woolf, surprins de Gisèle Freund cu câteva luni înainte de moartea ei, este deja o imagine a vieții de apoi cu calmul ei profund. Atât de mult încât soțul ei nu a suportat-o ani de zile.

Fotoportretele celor plecați sunt de obicei așezate pe perete sau pe șemineu, ca în Asia, lângă icoanele altarului familiei. Pe morminte se pune și sare, în mici medalioane care le feresc de intemperii. Fotografia democratică a luat locul statuii mormântului aristocratic. Trebuie convenit că animalele au dreptul la un tratament uman, iar

cimitirele de câini și pisici oferă vizitatorilor imagini ale fraților noștri patruped.

Omul vrea să-și păstreze imaginea până când va muri. Din ziua morții sale, el este înlocuit de cei vii și, pentru a păstra trăsăturile iubiților lor plecați, îi caută în paginile albumului de familie și le măresc. Persoana care a murit rămâne astfel prezentă pentru cei care l-au cunoscut, cei care-l amintesc, și trezește amintiri celor care nu l-au cunoscut, și astfel îl descoperă. „Semnul prezenței unui imaginar definitiv îndepărtat”, potrivit lui Fritz Kempe. Ziarele canadiene decorează necrologurile și știrile funerare cu o fotografie a decedatului.

Într-o fotografie clasică de Ernst Haas, o femeie cu fața distorsionată de durere poate fi văzută în timp ce prezintă o fotografie a rudei ei dispărute celor care se întorceau din captivitatea sovietică la Viena: „Te-au cunoscut? Ce știu ei despre asta?” Este aceasta o imagine moartă sau una vie?

Nici măcar o fotografie a unui animal iubit, dispărut, nu lasă o impresie de durată. Brassaï a fotografiat odată un câine pentru că era plasat cu umor sub inscripția „Inspectoratul de Poliție”. Trei ani mai târziu, a predat poza televiziunii și a primit o scrisoare: „Stimate domnule! Ieri am trăit cel mai mare șoc din viața mea. Cățelușul meu, pe care l-am iubit atât de mult și pe care l-am pierdut acum doi ani, a apărut ieri brusc pe ecranul televizorului; Nu-mi venea să cred ochilor”. Și Brassaï a învățat lecția: „Vedeți, fotografia chiar face minuni, învie morții”.

Freud afirmă în articolul său intitulat „Doliu și melancolie”: „Toate amintirile și speranțele care leagă libidoul de obiect sunt înțepenite și supraîncărcate, iar distrugerea libidoului are loc asupra fiecăreia dintre ele”. În timpul „lucrării de doliu”, fotografia defunctului capătă un rol mai mare, cu cât își pierdeau mai mult semnificația și formele sociale de doliu deveneau mai mici. După cum scrie Robert Castel: „Fotografia joacă un rol în a permite ființei iubite să trăiască în memorie... Păstrată cu bunăvoință și privită împreună cu alte memoriale în ritualul intim reverent al religiei, ceva este reușit să plutească departe de groază și de trecând.” . Anihilarea grosolană și degradarea cărnii sunt înlocuite de viclenia înghețată a unui zâmbet îngălbenit.” Astfel se explică semnificația fotografiei persoanei iubite decedate; în jurul acestei pietre a imaginii se organizează un fel de cult, dovada existenţei, care dă suport material memoriei şi împiedică estomparea acesteia.

La expozițiile memoriale ale oamenilor mari, fotografiile au devenit cele mai interesante, cele mai vii (dacă pot spune așa) obiecte. Pentru privitorul, care urmărește întreaga carieră a unei personalități, alte documente sunt lucruri moarte: manuscrise, picturi, lucrări de mână, care, până la urmă, au doar menirea să documenteze existența arătată de aparatul de fotografiat.

În fața fotografiei plecate, privitorul își poate lăsa imaginația să scape și să viseze, în măsura în care a făcut marele scriitor André Malraux când a vizitat Casa Dostoievski din Moscova: „Pe peretele biroului, într-un cadru de pluș, o mărire gigantică a unei fotografii

decolorate . Știam că acești umeri îndoiți sub o sută de feluri de pericol, acest cap de moarte cu barba sălbatică asortată, dar parcă decolorarea bromurii evoca trecutul mai convingător decât de obicei. Trebuie să fi fost imaginea furată a celor vii, cu aspectul ei dureros și culoarea de insectă, atârnată pe peretele camerei, cea care a provocat frică asiaticilor. Dar, în același timp, este o înviere cu atât mai captivantă, cu cât această imagine în mărime naturală a aparținut în mod evident morții; acesta a fost Lazăr pe care l-a găsit Dostoievski în acea vreme. Nu pentru a mângâia ucigașii și prostituatele, ci pentru a zgudui stâlpii pe care se sprijină misterul lumii: dincolo chiar și de predicile iubirii, norii incurabilității și a suferinței, acolo „Ce faci pe acest pământ unde domnește durerea, a lui. cea mai mare ghicitoare. Cea mai presantă întrebare de când Shakespeare gâfâie tragic în cabina acestui portar."

Unii chiar vor să învețe lecția: pe monumentul mortuar din Saint-Martin-d'Estréaux din regiunea Loarei, care poartă fotografia a șaptezeci de victime locale ale Primului și celui de-al Doilea Război Mondial, scrie: „Intenția presbiteriului. A fost că fotografia, cu ajutorul lui, lasă comunității sale o amintire vie a soldaților săi care au murit pentru Franța pentru generațiile viitoare, în speranța că se vor strădui cu toată puterea să prevină întoarcerea unor probleme similare."

Un paradox neașteptat este ceea ce așteptăm de la fotografie, protejând astfel persoana fizică a persoanei, păstrându-i imaginea, de moarte. Cu toate acestea, de îndată ce suprafața sensibilă la lumină surprinde momentul, aceasta face deja parte dintr-un trecut apucat, după care doar memoria își poate aminti. Timpul și-a făcut lucrarea nemiloasă; imaginea care rămâne este aceea a unui moment încheiat. La prima vedere, o acceptăm ca pe o reprezentare a unui moment viu. Totuși, reflectând, suntem forțați să admitem că procesul a înghețat timpul și că în fața ochilor noștri nu există altceva decât imaginea unei epoci terminate, pe care persoanele care o ocupă nu o vor mai recupera niciodată sub forma aceluiași înghețat. mișcări: în prezentarea unui moment mort suntem prezenți; fotografia, simbolul morții, paznici. După cum a exprimat Claude Roy: „O imagine nu este întotdeauna o natură moartă, ci întotdeauna un fel de moarte a naturii".

Conform presupoziției noastre, trebuie deci să admitem că fotografia ne evocă imaginea morții, ca și imaginile morților.

Cel care tocmai a murit este fotografiat pe patul de moarte pentru ca o ultimă amintire despre el să rămână. THE

la momentul apariției fotografiei, dagherotipiştii și-au asumat această sarcină, dovadă fiind frumoasa imagine a lui Allevy cu D'Amussat întins pe patul de moarte. În broșurile lor, mufaj muvelos și-au lăudat munca în diferite țări: „Personalul casei Milet este suficient de mare pentru a satisface toate nevoile, merge în toate părțile Parisului, la țară, în străinătate, preia și plasează studenți, face portrete. , reproduceri, hărți rutiere în cimitire, biserici și în alte monumente și portrete postume zi și noapte, cu ajutorul luminii electrice." „Dacă cineva dorește să păstreze asemănarea unei rude sau a unui prieten decedat, poate primi trăsăturile iubite dacă îl contactează pe domnul Desnoyers imediat după deces, astfel încât să putem fi la timp în locul

dorit”. Fotograful anversoan Alphonse Plumier, ca mulți alții, face reclamă pe eticheta de pe spatele pozelor: „Portrete după moarte acasă” (1852). Între 1850 și 1860, în Statele Unite, tatăl și mama erau uneori înfățișați ca îngerii orei, ca piatra copilului mort, pe dagherotipuri color. În 1856, Nadar a fondat compania „Fotografie artistică (portrete, reproduceri, stereoscoape, portrete morții)” și a creat ultimul portret al lui Victor Hugo pe patul de moarte (1885). Bertch și Arnaud au păstrat forma lui Lamennais pentru posteritate (1854). În același mod, Cardinalul Veuillot a fost prezentat cititorilor France-Soir. De la pat la sicriu – o schimbare semnificativă a abordării jurnalistice: în 1967, săptămânalul Newsweek a publicat fotografia ultimului reprezentant al dinastiei Krupp culcat într-un sicriu din același tip de mit.

Alfred Kubin face ca fotografia să facă parte dintr-un nou „dans al morții”. Când pictorul era ucenic fotograf într-un mic oraș austriac, la sfârșitul secolului trecut, morții erau adesea aduși în studio pentru a fi fotografiați. Abel Faivre a reușit să scrie parola monstruoasă în desenul său al unui fotograf care fotografia o persoană moartă: „Să nu ne mai mișcăm!”

Unii au respins de la ei înșiși această ultimă onoare, așa cum Delacroix, care a fost unul dintre puținii susținători ai fotografiei dintre pictorii vremii sale, a stipulat în testamentul său: „După moartea mea, nu faceți nici un fel de reproducere a trăsăturilor mele, nici o mască, nici un desen sau o fotografie; Interzic asta în mod special.”

Într-adevăr, o persoană decedată este un subiect ideal pentru un fotograf. Puteți mări pe el și puteți alege unghiul de vizualizare. „Ar trebui să fotografiezi doar morții”, a declarat Oscar Wilde, „o fotografie este reflectarea exactă a morții”. Aceasta este o întorsătură plină de duh care asociază imobilitatea morții cu imaginea ei.

Această fotografie post-mortem nu este dramatică; bărbatul întins pe patul lui pare să se odihnească, cu ochii închiși; moartea l-a liniştit, chiar dacă a suferit în ultimele sale clipe; chipul i s-a înmuiat, recăpătându-și trăsăturile obișnuite pentru o clipă. Ar trebui să știi despre el că nu doarme normal, dar și-a început ultimul vis. Prin urmare, este necesară o legendă explicativă pentru ca imaginea gardienilor, care a fost luată în poziția obișnuită de minciună, pentru a clarifica situația. Mai ales dacă modelul este vechi sau necunoscut. Când Bayard, inventatorul nerecunoscut al fotografiei, își face autoportret după moarte, te lasă uluit, în ciuda legendei sale ironic de răzbunătoare: „Oh! Neconstantabilitatea lucrurilor umane! Artiștii, oamenii de știință și ziarele s-au ocupat de ea de mult timp, iar astăzi, când stă întinsă de zile întregi, nimeni nu l-a recunoscut, nimeni nu a ratat-o! Dar, doamnelor și domnilor, să vorbim despre altceva, pentru că este înfricoșător că simțul mirosului vă va fi jignit de corpul și mâinile care putrezesc încet ale domnului”. Privitorul știe că cadavrul pus în fața lui este foarte viu.

Nu este cazul când moartea este prezentată în contextul fastului funerar: II. De exemplu, regele Ludovic al Bavariei a fost glorificat într-o măsură în care domnitorul nu ar fi putut spera. Acest tip de

fotografie este uneori falsificat, ca III. Napoleon, unde o efigie vie a fost retușată și folosită pentru un montaj foto.

În Rusia, încă se obișnuiește să faci o fotografie a mortului împreună cu familia sa. Sicriul este închis doar în momentul înmormântării. Magazinul fotografului se află la intrarea în cimitir, iar el își arată selecția în vitrina. Se pare că un obicei asemănător poate să fi existat în Calabria, dacă e de crezut Frédérico Patelloni, care arată copii în sicrie în fața crucii mormântului.

Unii oameni, care nu-și puteau permite să li se fotografieze persoana care s-a stins din viață în ultimele clipe ale vieții sale pământești, s-ar putea întoarce la fotografia spiritualistă la sfârșitul secolului trecut. Operatorii săi, fiind buni cunoscători ai psihologiei umane, foloseau invențiile tehnologiei pentru a afișa fantoma defunctului alături de un medium sau de supraviețuitori, ale căror trăsături vagi au înșelat apoi rudele amintindu-și dragii plecați. În 1869, instanța l-a eliberat în cele din urmă pe fotograful Mumler din Boston, neputând dovedi procedura frauduloasă a vrăjitoriei. În 1875, Consiliul al VIII-lea Penitenciar de pe Sejna l-a condamnat pe fotograful Buguet, care făcuse poze spiritualiste. Este un caz extraordinar, din moment ce Buguet a dezvăluit trucul la care apelase, totuși martorii au susținut sub jurământ că au recunoscut imaginea iubitului lor decedat în ectoplasme. Chiar și pozele din Războiul Civil American de la PS Weawer cu cadavrele îmbălsămate așezate în sicriele lor în fața cortului unde s-a efectuat tratamentul sunt amorțitoare și interesante doar prin gruparea neobișnuită.

O moarte pașnică nu este șocantă. Ultima poză cu defunctul însuși dă impresia de calm și pace. Părinții sau prietenii se pot simți zdruncinați pentru că își dau seama că imaginea persoanei pe care au iubit-o și au pierdut-o este ultima. Nu ne afectează, nu ne deranjează și nu ne aduce aminte de moartea însăși, nici de tineri plini de speranță, nici de bătrâni altfel insensibili.

Dacă fotografia înfățișează decedatul în vârsta rudelor îndoliate, va deveni imediat mai dramatică prin vederea celor vii, stârniți de moarte, exprimându-și durerea. Imaginea capătă o nouă dimensiune, deoarece se ocupă de suferința oamenilor în floarea vieții lor. Privitorul nu poate rămâne implicat; tragedia situaţiei de criză apare în toată lumina ei. Dacă filmul a fost realizat de un mare fotograf, acțiunea lui se intensifică, ca în tabloul lui W. Eugéne Smith intitulat Moartea în Gorogország, unde femeile îndurerate se apleacă într-o compoziție magistrală ca un mort cu mâinile despărțite. Efectul este captivant chiar și atunci când ceremonia de înmormântare a început deja: la Tibor Honthy, soldatul rus care a fost ucis la Praga zace deja într-un sicriu, tovarășii săi în doliu susținându-l.

Imaginea morții violente, trupurile dezmembrate și mutilate, urmele bătăliei sugerează diferite sentimente și frica de moarte este ușor de jucat; ideea de război și accident apare imediat.

De la Războiul Crimeei, unde un fotoreporter a fost primul prezent, ne-au rămas nu numai peisaje, baterii gata de filmat și ședințe de stat major. Românul Carol Popp de Szathmáry, englezii Roger Fenton și James Robertson, generalul francez Langlois nu s-au ocupat deloc de latura

dramatică a bătăliei și au arătat doar idila (cu excepția poate imaginea lui Fenton a unui cimitir foarte curat și bine întreținut). ). În 1858, James Robertson aduce primele fotografii de război tragice ale rebeliunii sifilisului din Bengal din 1858, cu scheletele albite de soare ale apărătorilor magnificului Palat Lucknow.

Americanii fotografiază morții întinși pe pământ în timpul Războiului Civil. Pentru prima dată, războiul își arată latura urâtă. În același timp, în caietul de schițe al Războiului Civil al lui Gardner, care a fost publicat în 1866, o sută de fotografii arată câmpuri de luptă, ruine, incendii, recenzii ale ofițerilor, tabere, poduri, cartierele generale, trupe de soldați și prizonieri; și una lucrarea de curățare. schelete albite. În două dintre fotografiile lui Gardner, un soldat stă singur pe pământ, în timp ce două fotografii suplimentare arată un număr mare de victime la locul morții lor; acestea sunt pozele lui Timothy O'Sullivan, care a putut să le împrumute o măreție tragică, mai ales sub titlul Harvest of Death, căruia Gardner i-a scris, din păcate, un comentariu zâmbitor: „O astfel de imagine servește o lecție utilă: arată sumbru. groază, realitatea războiului. Sunt detalii groaznice aici! Mi-aș dori să ne ajute să evităm ca o astfel de soartă să cadă din nou națiunii!”

De atunci, stilul s-a schimbat și pe măsură ce tehnologia s-a dezvoltat și atitudinile s-au schimbat. Robert Capa - care a fost martor la război și a călcat pe o mină în Vietnam, arată morții războiului spaniol, întinși pe pământ, pe pietrele unei baricade, sau ultima victimă a celui de-al Doilea Război Mondial în fața sa. mitralieră

îndrăgostindu-se – era interesat de scenele vii ale luptelor, pe care le-a surprins în momentul lor decisiv.

Uneori, însă, este necesar să fim conștienți: avem de-a face cu morții, nu cu cei adormiți. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, fotograful Life Georges Silk i-a fotografiat pe soldații americani care și-au obținut pozițiile după o zi și jumătate de lupte disperate: sunt prăbușiți în gropi, epuizați și dorm: legenda vă face doar să știți că nu sunt cadavre. . În imaginea intitulată „Montrouge of the War of 1870-71”, văzându-i pe cei doi copii întinși – cu coșurile răsturnate lângă ei – se pune întrebarea, nu este aceasta o scenă reconstruită pentru a atinge inimile sensibile?

Fotografii de război doresc din ce în ce mai mult să reproducă cea mai dramatică imagine a bătăliei. Ei nu cercetează în mod specific groaza și senzația, ca soldatul american care s-a înnebunit cu japonezii pe care i-a ucis: într-unul, el este văzut din spate, ținând încă revolverul, în celălalt, privindu-și victima în timp ce fuma o țigară.

Deja în secolul trecut, un anume Louis Rousseau a prezentat capete umane tăiate, preluate din colecția antropologică a Muzeului de Istorie Naturală, cu următoarea inscripție: Études sur nature morte. În același timp, țăranul mort al lui Manuel Alvarez Bravo, a cărui față i se scurge de pe fața la pământ – După Rebeliune, Tehuantepec, 1938 – sugerează o forță dramatică puternică. Copilul mort întins pe cadavrul tatălui său – luat de Erick Andres în 1943 după bombardamentul Hamburgului – ne atinge mai mult sensibilitatea, care este tocită văzând imaginea chinezilor executați: capetele lor sunt așezate lângă

trupurile lor, la fel ca și umbrele pe care le-au furat; sau cu poze cu deportații din lagărele de concentrare; sau imaginea unui tanc american încărcat cu soldați căzuți intitulată Return of the Sailors, luată de un ziar.

Nevoia nesănătoasă a cititorilor alimentată de imaginile morții violente aduce la viață imagini precum condamnații din procesul de la Nürnberg, pilotul căzut din avion, șoferul de curse care ratează virajul, pasagerul vagonului deraiat, și rămășițele avionului explodat. În această direcție se alătură uneori și ziarele oficiale, mai ales, așa cum a făcut serviciul de știri turcesc, poza cu președintele spânzurat Menderes.

În cazul morții violente, ca și în cazul morții pașnice, scena devine mai dramatică atunci când în imagine apar și cei vii, precum locuitorii din Kerci din Crimeea, care își caută printre morți rudele care au fost ucise după plecarea trupelor germane în 1941; unii le-au găsit vechi și fac mișcări fără speranță (Balterman a surprins un aspect tragic al morții sub un cer portocaliu). În poza lui Robert Capa, soldații francezi merg pe drum, un vietnamez mort este pe marginea drumului, el poartă povara terorii în singurătatea sa.

Vederea unei persoane moarte este emoționantă, mulți morți, destul de înfiorător din cauza repetiției monotone. Așa este imaginea lui Timothy O'Sullivan intitulată Harvest of Death, în care cadavrele zac împrăștiate pe câmp, sau rândul lui Robert Capa cu morții de la debarcarea din Franța, care sunt priviți de soldați.

Uneori, drama sporește oroarea pur și simplu prin subiectul său, cum ar fi crocodilul căzut, cu burta deschisă, din care iese o mână umană, sau vulturii care se ospătă cu cadavre în India, unii dintre ei săturați odihnindu-se pe acoperișuri, așa cum a fost capturat de Margaret Bourke. -Alb în 1943.

Imaginile morții tragice cresc în presă. Jurnaliştii joacă pe gustul morbid al publicului, care nu este nou. Fotografia lui Troppmann, cel care a masacrat întreaga familie Kinck, tatăl, mama și șase copii în 1869, a fost distribuită în câteva milioane de exemplare! Turiștii își fac fotografii unul altuia la crucea care marchează locul de lângă Lurs unde a fost găsit trupul micuței Elisabeth Drummond în 1952. Este posibil să existe ceva în această fotografie care provoacă moartea latentă a fiecărei persoane

împotriva fricii lui.

Doar imaginea celui muribund este mai eficientă decât a celui decedat. Camera surprinde ultimul moment al unei persoane în viață, în timp ce acesta se prăbușește cu elicopterul, sare de pe vârful plugului de zăpadă, își taie motocicleta prăbușită: privitorul știe că asistă la sfârșitul unei existențe, sugerând că incertitudinea existentei.

Aceste tipuri de imagini sunt comune în zilele noastre: primarul New York-ului, Inejiro Asanuma, care a fost ucis în 1910, un membru al partidului japonez care a fost ucis la un miting în 1960, Oswald, presupusul asasin al președintelui Kennedy, cel care s-a auto-inmolat. scheletul lui Malcolm Brown, sau voluntarul Războiului Spaniol, care a

fost împușcat de Robert Capa, ridicat în momentul în care acesta se îndrăgostise de o lovitură fatală. În cele mai multe dintre aceste imagini, cel care mai are doar câteva secunde probabil nu știe că sfârșitul este aproape. Nu este cazul condamnatului la moarte: știm că el știe că va muri și, poate, această cunoaștere conferă scenei un cadru și mai tulburător. În 1865, Alexandre Gardner a surprins ultima privire a căpitanului Henri Wirz, care a înființat un adevărat lagăr de concentrare în timpul războiului civil american, apoi arată un cap executat ieșind din dolina deschisă de sub spânzurătoare. Animalul care a murit este la fel de mișcător ca și omul. Nu poți uita ultima privire a taurilor din poza lui Lucien Clergue intitulată Tauri morți, precum și, în ciuda reputației sale ascendente, vaca șchiopătată, moare de sete acolo unde bea înainte, iar acum pământul este crăpat de secetă (fotografie de Peter Keen). Evident că ai nevoie de legenda. Privitorul trebuie să știe că sfârșitul este aproape. Elementul emoțional se întărește automat.

Cu toate acestea, nu se aplică dacă privitorul fotografiei știe că scena este construită. Înmormântarea lui L. Bovier (1896), la fel ca Taking Down from the Cross (1910) de Lejaren á Hiller, nu este altceva decât o imagine în direct jucată de actori, pe care fotograful a înghețat-o fără gust. Lasa o diferenta, la fel ca o litografie color ieftina. Capul lui Rejlander al Sfântului Ioan Botezătorul realizat cu două negative arată ca o reproducere proastă luată din pozele din Saint-Sulpice.

Moartea este evocată nu numai de ființele moarte, ci și de întregul mediu care înconjoară ultima etapă a existenței. „Cred în adevăr", a declarat Montaigne, „că lucrurile terifiante cu care evităm moartea sunt mai înspăimântătoare pentru noi decât moartea însăși".

Prima etapă este cea mai dramatică, așezarea în sicriu: sicriul a fost închis, trăsăturile ființei iubite au dispărut pentru totdeauna. Persoana fizică a dispărut, de aici deznădejdea și tristețea capătă un nou avânt, așa cum a surprins cu egală certitudine Fred Hirth sub forma bătrânei fotografiate după cutremurul de la Skopje și Margaret Bourke-White cu imaginea intitulată Koreai nr.

Apoi încep riturile sociale. Imaginile deceselor provoacă dureri neîncetate celor afectați. Pentru alții, o ceremonie, oricât de mare ar fi, atrage doar atenția, ca o nuntă frumoasă sau o încoronare regală, și poate mai interesantă dacă implică rituri necunoscute de ei. Dacă inscripția nu ne-ar informa, de exemplu, că această înmormântare are loc în China, nu am ști că procesiunea persoanelor îmbrăcate în alb conduce un prieten la locul său de odihnă final. Chiar dacă este evident la prima vedere în poza mexicană a lui Manuel Alvarez Bravo că este o procesiune de doliu, nu ne afectează, pentru că vedem doar spatele participanților, iar fețele lor exprimând emoții ne rămân ascunse.

Dacă, în schimb, scena nu respectă regulile de doliu, elementul dramatic reapare, ca în poza făcută în timpul revoltei de la Budapesta, unde bărbații în flăcări își târăesc de picioare adversarul mort pe pământ. Riturile trebuie respectate.

Cimitirele din civilizația noastră catolică afectează adesea vizitatorul nu numai cu vederea lor pașnică, ci și prin asocierea ideii de cadavre care se pulverizează aici. Hill, celebrul calotipist, și-a dus modelele în cimitire pentru ca acestea să adopte mai ușor o ipostază melancolică. Un cimitir gol

fotografia, armonia pietrelor funerare și a copacilor, umbrește scopul locului idilic. În aprilie 1841, americanul Samuel Bemis a realizat un dagherotip al unui cimitir liniștit, al cărui efect este reflectat în fotografia lui Atget cu pașnicul Saint-Germain-de-Charonne la începutul secolului. Între 1860 și 1875, când stereoscopul era în vogă, imaginile stereo realizate pentru publicul american includeau vederi ale multor cimitire binecunoscute. Ansel Adams a descoperit o cruce de lemn extrem de puritană, simplă, în Trompos, în 1951. Poți avea un efect tragic din asta, așa cum face Bill Brandt. Cea mai sigură cale, ca întotdeauna, este să lași să apară o figură umană, care apoi întruchipează nefericirea și tristețea, așa cum a făcut Isis în Franța, May Minen a făcut la New York și Robert Capa și David Douglas Duncan au făcut cu femeile lor plângătoare într-un vietnamez. cimitir. Dar dacă cel care apare este un turist venit să vadă locul, sau un copil care se joacă printre morminte, cimitirul își recapătă imaginea pașnică, ca în poza vechiului cimitir evreiesc din Praga a părintelui Friedrich în 1865. În același timp, efectul tragic este cert dacă în poză se vede un șir de morminte, precum cel al celor două mii de soldați germani care au murit în primul război mondial la Dun-sur-Meuse, în poza lui Alfred Eisenstaedt. , sau Armata morților de Manfred Pabst, o infinitate de cruci negre pe un fundal negru luminate doar lateral.

Dacă cimitirul a fost lovit de un oarecare cataclism, deoarece Neuenfeldi a fost inundat în 1962 (fotografie de Günther Kruger), acesta își recapătă rapid valoarea dramatică. Totuși, totul – ca întotdeauna – depinde de fotograf: Karel Plicka a făcut o poză clasică și melancolică a vechiului cimitir evreiesc din Praga, în timp ce Eugéne Wiskovki a realizat peisaje inedite, jocul copacilor cu pietrele funerare înclinate. Uneori, crucile ies în prim plan, iar una dintre ele poartă mănuși, ca semnalul soldatului american către cer în Buna. Și să nu uităm de acele poze fericite care proclamă cât de delicios este să fii depus într-un cimitir american! Georg Krause, în seria sa Qui riposa, a fotografiat efigii așezate deasupra mormintelor din San Francisco și Mexic: totul înfricoșător a dispărut, iar neobișnuitul te făcea să zâmbești.

Ce rămâne după decedat? Niște chestii obișnuite. Obiecte care pot fi pline de amintiri sau au toata reminiscenta scursa din ele. Masca morții, un fel de sculptură post-mortem, aparține unei alte pagini. Filosoful Karl Jaspers scrie: „Parcă ar fi ultimul cuvânt al defunctului, dar nu mai este un cuvânt, pentru că cine ar putea vorbi; nu mai este." Fritz Eschen este interesat de măști, ultima amintire a celor plecați înainte de inventarea lui Niepce, sau mai târziu, dar fără fotografie. Adevărat, câștigă doar lucruri secundare despre persoană: masca; totuși, întrucât acest obiect poate fi luat în unghiul dorit și cu orice iluminare, dă libertate manevrelor fotografului, care se poate baza pe inspirația sa din această natură moartă.

Uneori, rămășițele oamenilor morți ies la lumină și pot fi fotografiate. Când VI. Cu acordul Papei Paul, a fost deschis sicriul

Reginei Christina a Suediei, chipul reginei a fost acoperit parcă de o mască subțire de argint: fotografia ei este un document, nu trezește nicio emoție.

Scheletele și craniile, simboluri ale morții, sunt de obicei fotografiate ca simple obiecte. Când Nadar a fost primul care a lucrat în catacombe în 1861, el a creat o imagine interesantă: în ciuda mormanului de oase, acesta nu se scutură. Ne aflăm în tărâmul naturii moarte, unde manechinul-om, care a fost folosit în lumină artificială datorită configurației lungi, are un loc proeminent. Scheletele nu mă fac neliniștit, la fel cum nu o face corpul viu (mulțumită razelor X). Mumia peruană din coș este un obiect de muzeu la Hans Reich, scheletul este un decor original în biblioteca casei ducelui Jerome Bonaparte din Pompei; craniile își au locul lor în vrăjitorul indian din imaginea lui Ernst Scheidegger. Studenții din Berna, înconjurați de cănile lor de bere și invitați să bea de un schelet purtând o șapcă de student în imaginea lui Vollenweider sunt destul de ridicoli, oamenii îmbrăcați în schelete ca preludiu la procesiunea din Săptămâna Mare din Verges, Spania, la Xavier. Miservachs, sunt doar costume. Pe solul crăpat din Dakota de Sud, un craniu de aur albit (foto de Arthur Rothstein, 1936) dă impresia monstruoasă a unui animal care moare de sete, un craniu de urs agățat de un stâlp prezintă doar un interes documentar printre indienii Mistossiin (în ciuda faptului că talentul lui John Max). Ai nevoie de un cadru special pentru a face asta

Fie ca acesta să funcționeze în contextul craniului lui Richard Petersen găsit într-o tavernă vieneză în 1946, așa cum a făcut cu Serviciul Mortuar la John Reekie's în timpul războiului civil american.

Celebrele dansuri ale morții în pictură, scheletul lui Baldung Grien sau moartea care apare la Dürer nu au analogii fotografice. Poate că unul dintre fotomontajele lui John Heartfield, care arată o procesiune de copii mici în uniforme militare conduse de schelete, are legenda: „Peste zece ani, tați și fii”. Vanitas, care ne amintesc de incertitudinea vieții, de impermanența omului și de nevoia de a ne pregăti pentru moarte, i-au inspirat puțin pe fotografi. Popularele Vanitas au un ton diferit: aceste inscripții pe perete, graffiti. „Am fost bântuit în permanență de imaginea morții de pe zidul parizian”, scrie Brassaï, care ne-a descoperit capetele morții mai mult sau mai puțin schematizate, uneori cu oasele picioarelor încrucișate, aceste scrieri populare ale copiilor răpiți sau ignoranți. Nu este o greșeală, fotografia este mai frumoasă și mai captivantă decât originalul abia distins. Această metodă de înregistrare, unghiul de vedere, compoziția a produs imagini mai tulburătoare din aceste graffiti decât din craniul întins pe masă. A continuat distorsiunile copilului creativ pe fotografie, marcând imaginea cu semnătura personală.

Americanul Van Deren Coke a cumpărat un mic tablou din secolul al XVII-lea, un Memento Mori, pentru care a servit drept catalizator pentru o serie de fotografii. Subiecții săi arată transformarea picturii într-o fotografie: o cutie de metal smolită, un fotoliu de răchită acoperit cu mușchi, o piatră funerară sufocantă, un șarpe lovit de o mașină, un cameleon mort, un schelet de carnaval mexican, un pescăruș pe moarte, moartea unei flori care își varsă petalele, o piatră funerară acoperită cu scoici, o cruce care se ridică într-un cimitir și căderea lui Icar (pasăre moartă pe stânci), mlaștină contaminată cu produse chimice,

pește în iaz, mașină abandonată pe deal. Poate că Van Deren Coke este pe drumul cel bun. Într-un domeniu unic, își dorește să realizeze Echivalențe pe care și-a dorit Alfred Stieglitz să le realizeze când a fotografiat norii zi de zi, căutând anumite coincidențe.

Pictura a luat o altă cale pentru a populariza sentimentul morții. Pentru prima dată, prezentarea picturii este o reconstrucție pentru privitor: pictorul nu a fost prezent la răstignirea, înmormântarea sau doliu a lui Hristos. Aceste scene sunt influențate în primul rând de emoțiile religioase care sunt prezente conștient sau inconștient în sufletul omului occidental, precum și de perfecțiunea realizării lor, fie că este vorba de Pietatea din Avignon, Răstignirea lui Grünewald sau Plângerea lui Hristos a lui El Greco. .

Dacă acest element lipsește, mú-ul nu mai poate stârni lucrurile, precum Înmormântarea lui Patroclu a lui Louis David, extrasă din antichitate, sau Marat ucisul, cu tema sa actuală. Moartea Sardanapalului a lui Delacroix este pur și simplu o lucrare frumoasă, de bravura. Rusul Vasily Vereshchagin declară: „Faptele prezentate pe pânză vorbesc elocvent, fără niciun artificiu”. Din păcate, în apoteoza Războiului, piramida-craniu care se ridică pe nisipul câmpiei pârjolite de soare nu mă scutură. O fotografie face un document mai „viu”.

Fără a compara pictura și fotografia în general, trebuie totuși să ne oprim la tablourile Vanitas, care de la Rogier van der Weyden la Cézanne și Georges Braque au sugerat ceva mai mult decât realitatea și, prin urmare, fotografia nu poate rivaliza direct cu pictura. „Aceste obiecte, încărcate cu semnificație simbolică, se ridică puternic pe un fundal negru impenetrabil. În acest fel, iluzia ochiului (trompe-l'oeil) reînnoiește efectul moral al memento mori, unde craniul și un obiect folosit sau aruncat evocă fragilitatea întregii existențe, cruda stăpânire a timpului asupra vieții și naturii. . Artistul simte toată puterea pe care o lumină intensă și o umflătură bruscă o pot adăuga chiar și celei mai realiste imagini a unui cap de moarte. Se așteaptă la efectul de șoc creat de prezența înșelătoare a simbolului”.

Când Picasso se întoarce acasă de la înmormântarea prietenului său Gonzales, el pictează un Okorkull, „întrebarea sfâșietoare a tuturor ființelor vii până la moarte”. Dacă un fotograf care se întorcea de la înmormântarea unei rude ar fi găsit pe drum oase albite, ar fi putut să-și exprime durerea cu o fotografie?

Aici se află unul dintre aspectele problemei, acela al întâlnirii fotografului cu subiectul, atunci când persoana vede în fața sa ceea ce se potrivește dispoziției sale în acest moment. Pictorul creează ex nihilo; Urmându-și propria inspirație, El Greco a reușit să compună înmormântarea contelui Orgaz și, potrivit lui Ruysdael, cimitirul evreiesc. Fotograful se conectează direct la realitate. Acest lucru vă poate deranja, dar puteți descoperi și înțelege situația din ea, pe care altfel nu v-ați fi putut imagina. Realitatea vorbește de la sine - sau poate avea un al doilea sens cu ajutorul legendei. „Conotația”, despre care vorbește atât de bine Roland Barthes, este adesea implicată și în subiectul morții.

Să ascultăm de un fotograf, Henri Cartier-Bresson: „I-am dat lui Gandhi una dintre cărțile mele. S-a uitat la fotografii în tăcere și a avut o

singură întrebare, despre poza cu Claudel care trecea prin fața unui funicular. El spune: „Dar care este sensul acestei fotografii?” A trebuit să-i explic cine este Claudel, un catolic care se ocupa de chestiuni legate de sfârșitul vieții umane și că asta s-a întâmplat în fața bisericii din Branges. Gandhi cu siguranță nu știa ce reprezintă biserica Branges și ce stătea Claudel în fața unui car funicular gol. Am mers și am călărit cu el; M-am gândit că va arunca o privire și a făcut-o. Așa că i-am explicat toate acestea lui Gandhi și Gandhi a răspuns: „Moarte, moarte, moarte”.

Imaginea morții este și mai înfricoșătoare când este amintită: David Seymour arată un bărbat îndurerat la o înmormântare israeliană în 1953, iar W. Eugéne Smith arată doar un grup de îndoliați la capătul unui coridor din Georgia, unde toată durerea, suferința și durerea. pot fi văzute scrise pe fețe. Trebuie clarificată o singură legendă: Grupul de doliu.

Efectul fotografiei asupra privitorului depinde cumva de subiect în fiecare caz, dar mai semnificativ de modul în care autorul imaginii a surprins-o. Aceeași temă cu doi fotografi diferiți: o puteți lăsa în pace sau o puteți agita. Același fenomen, cu siguranță izbitor în pictură, apare clar atunci când realitatea este prezentată în acest fel, poate fi o problemă pentru persoana care trage aparatul în „momentul decisiv”, care nu este specific problemei fotografiei și morții. . Până la urmă, nu trebuie uitat că, pe lângă imaginile la care se face referire în text, un număr semnificativ de fotografii sunt lipsite de valoare, acelea care, prin subiectul lor, încearcă – fără succes – să reproducă un aspect al morții dintre multele .

Fotograful moare; Oh, a lăsat în urmă fotografii cu el însuși, aceasta este o urmă a vieții sale pe pământ; fotografiile au și propria lor viață, care poate fi scurtă dacă creatorul lor le-a aruncat la naștere, dacă sunt pierdute sau dacă proprietarul lor le distruge, neștiind obiectul și semnificația lor. Astăzi, fotografiile sunt păstrate în arhive, muzee și colecționari privați; acest lucru nu împiedică sfârșitul lor uneori tragic. Așa cum s-a întâmplat cu o fotografie pe sticlă atribuită lui Niepce, care, conform unei versiuni oficiale, a fost împrumutată de Societatea Franceză a Artiștilor Fotografi profesorului Peignot de la Școala de Arte Industriale, care a spart-o în o mie de bucăți cu o minte tulburată. și a supraviețuit doar o reproducere tipărită metalică realizată în 1892.

În mare parte, fotografiile se estompează încet de-a lungul anilor. Niepce, Talbot, Daguerre, Bayard au reușit să repare imaginea, dar nu pentru mult timp: lumina care a creat imaginea o distruge mai devreme sau mai târziu. Fotografiile vechi dispar una după alta, cu atât mai mult cu cât sunt încă stocate în cel mai puțin sensibil mod. Uneori imaginea devenită aproape invizibilă reapare datorită unui tratament special, de multe ori este necesar să dai o nouă existență unui negativ în descompunere prin re-fotografie; o nouă imagine o înlocuiește pe cea care dispare. Pentru că nu trebuie să uităm că fotografiile, chiar și cele ale morții, mor o dată.

Klaus Honnef: Fotografia este între autenticitate și ficțiune

„MANIFESTARE EA QUAE SUNT SICUT SUNT” (împăratul Frederic al II-lea)

1.

Fundalul

El este adesea numit primul conducător modern al istoriei occidentale, „ultimul și cel mai mare împărat al Imperiului Creștin-German” II. împăratul Frederic. Această personalitate puternică, misterioasă și atrăgătoare de la sfârșitul Evului Mediu este urmașul mândrei familii Hohenstauf, pe care italienii o revendică pentru istoria lor cu mai multă forță și mai stăpânitoare decât germanii, deși prinții lor l-au votat deja în copilărie. Marcajul este maleabil: este imposibil de spus de la început pe ce se bazează de fapt. În unele privințe, regulile sale organizatorice și administrative erau cu siguranță moderne, tacticile sale îndrăznețe și cool de negociere par moderne, dar practicile sale de pedeapsă uneori extrem de crude și insidioase nu erau cu siguranță moderne. Chiar dacă a trăit cu asta într-un mod destul de picant, dacă, de exemplu, conform motto-ului său „nu se obține certitudinea cu urechile”, i-a lipsit imediat de vedere pe cei care au conspirat împotriva tronului său și i-a lăsat pe cei orbiți. du-te în vânt pentru o sperietură generală.

Cu toate acestea, titlul de conducător modern nu ar fi fost câștigat de împăratul Hohenstaufs dacă doar comportamentul său imperial ar fi fost luat ca bază. La urma urmei, tatăl și bunicul lui erau la fel de talentați și plini de talent. Și totuși nimeni nu s-ar fi gândit să-i numească pe antici reprezentanți ai modernității.

Deci, ce dovedește să-l descrii pe Frederick ca un conducător modern? Ernst Kantorowicz, istoricul semnificativ, scrie despre piesa de epocă despre lumea păsărilor (De arte venandi cum avibus) „Obiectivitatea absolută a piesei este minunată, care de fapt conține mai multe secrete despre natură decât enciclopediile cosmico-astrale ale filozofilor curții. , pe care împăratul, dacă uneori o lua în mâini, putea să râdă bine. Pentru că ce a însemnat atunci când II. Frigyes, în acea epocă slabă din punct de vedere intelectual, când se întreba câți îngeri ar putea dansa pe vârful unui munte tu, în prefața lui Sólyomkonyv a aruncat aproape programatic declarația sa solemnă: „Intenția noastră este să facem lucrurile vizibile așa cum sunt”. La acest tip de prudență și echilibru, care nu caută nimic mai mult în fața și în spatele lucrurilor decât lucrurile înseși și care ajunge în sfârșit la înțelepciunea că toate lucrurile sunt în primul rând ele însele... nici filosofii Orientului, nici Occidentului. a contribuit mult la aceasta. Și s-ar putea crede că cu un secol înainte, când oamenii din alte părți ale Germaniei se luxau în filozofie și sentimente, cineva a părăsit Weimarul dezamăgit pentru că toată lumea de acolo „număra picioarele gândacilor”.

Cartea voluminoasă a împăratului Hohenstauf este încă opera standard a șoimii moderne

cunoscut pentru atitudinea sa științifică. Se bazează pe o observare strictă a naturii și examinează fenomenele acesteia din punctul de vedere al legilor lor inerente. Cu toate acestea, aceasta nu a fost o atitudine tipică pentru secolul al XIII-lea, când a fost publicată cartea lui Frigyes. Această abordare a contribuit tocmai la faptul că

viziunea asupra lumii în care s-a întemeiat realitatea epocii târzii de piatră a fost zguduită până la temelii și a declarat hotărât război credinței în natura pe deplin păstrată a trinității lui Dumnezeu, a cărei adevărată cunoaștere. nu putea fi obținută decât printr-un studiu aprofundat al așa-ziselor autorități.

Aceasta a fost atitudinea mentală a lui Frigyes, orizontul său intelectual, care îl face un conducător modern, metoda lui specifică de a ataca lucrurile la literă. La urma urmei, așa a fost ilustrată cartea sa, a cărei precizie realistă o subliniază în mod special Ernst Kantorowicz: „Pentru noul sens al istoriei, multe sute de desene de păsări pe care le-a atașat lucrărilor împăratului, care au fost, fără îndoială, din propria sa mână. , demonstrează că știa să deseneze. Deja una dintre primele ediții decorative în două volume ale mú , care a căzut în mâinile inamicului la Parma în 1248 și a ajuns mai târziu în Anjou, conține iluminări care au revenit în copii ulterioare. Desenele sunt „asemănătoare naturii" până în cele mai mici detalii, iar natura imaginilor: capturarea păsărilor în aer și în diferite faze de mișcare se referă cu siguranță la observatorul înflăcărat, deși execuția magnifică colorată este opera. a unui artist de curte". Misterul zborului păsărilor, precum și secretele mecanismului de mișcare al calului și al altor animale, au fost dezvăluite abia 750 de ani mai târziu de Ottomar Anschütz și Eadweard Muybridge cu o dovadă de neatins: aparatul de fotografiat. Cu o serie de imagini luate una după alta, Rõvid a demonstrat toate fazele mecanismului de zbor al păsărilor, procesul de mișcare al mamiferelor și, în final, pe cel al oamenilor, cu care au demascat ideile stabilite despre cum se întâmplă acest lucru ca fiind complet false. Fotografiile analitice ale lui Muybridge cu cai în trap și galop, pe care le-a comandat crescătorului și fostului guvernator al Californiei, Leland Stanford, fostul președinte al Central Pacific Railroad și unul dintre cei mai puternici oameni din stat, au devenit celebre. Aceste fotografii i-au condus pe marii pictori istorici ai vremii la mărturisirea că, deși caii fuseseră pictați într-o ipostază eficientă, nefirească; și au ajuns la înțelegerea că momentul „calului balansoar" din galopul unui cal, așa cum arată multe imagini, nu există deloc.

Chiar dacă II. Cartea lui Frigyes despre păsări și cei doi fotografi, Muybridge și podul de piatră al lui Anschütz, poate părea oarecum îndrăzneață, fără îndoială că curiozitatea științifică în sens modern, care l-a inspirat pe împărat, anunță începutul unei dezvoltări în cursul căreia. structurile spirituale, culturale, sociale și politice ale Occidentului s-au schimbat radical. Din societatea ordonată a Evului Mediu, care s-a adaptat în mare măsură la modurile tradiționale de viață și a recunoscut condițiile exterioare de existență așa cum sunt date de Dumnezeu, societatea burgheză a apărut încet, cu lumea ei provocatoare, cu raționalismul strident și cu dinamica sa menită să schimbe constant toate conditii de viata. Observarea, compararea, experimentarea, descrierea și măsurarea: metodele de bază ale investigației în științe naturale, care II. Frigyes a fost înaintea timpului său, ca să spunem așa, sau cel puțin a folosit devreme atunci când a scris cartea lui și au devenit pietrele de temelie ale relației de fuziune cu natura - și, prin urmare, și o realitate. Acestea sunt instrumentele teoretice pentru a explora fenomenele naturii și interdependențele sale legale. Și toate acestea sunt întemeiate, însoțite și completate de un fel de „nou simț al văzului"

(Kantorowicz), primatul incontestabil al ochiului până la urmă. Chiar înainte de începuturile științelor naturii exacte, o nouă relație cu realitatea a apărut în aceasta, chiar dacă la un alt nivel.

În alte privințe, cartea lui Frigyes Despre arta de a trata păsările îmbină empirismul și analiza științifică cu posibilele atitudini față de realitate din care au fost create de fapt științele naturale moderne: „Oamenii de știință și artizanii au contribuit în diferite moduri la nașterea științelor naturale moderne. : pe de o parte, la noul mod de a cunoaște, apariția metodei științifice, iar pe de altă parte, o descoperire intelectuală, începutul unui mod diferit de a privi lumea, a reprezentat ceva nou. Contribuția artizanilor

mai presus de toate, constă în metoda experimentală a științei naturale moderne, în timp ce la început reprezentanții științei au ajutat mai degrabă revoluția spirituală, dar parțial totuși... ambele părți ale revoluției tradiționale au depins în cele din urmă de cooperarea artizanilor. tradiţia artistică şi afirmarea reciprocă a oamenilor de ştiinţă. Că această influență reciprocă a început deja în Evul Mediu târziu se poate observa în cazul savantului Vives, care s-a ocupat de artele practice, și în cazul lui Leonardo, artistul, care era interesat de teoria impulsului”.

Cu siguranță nu întâmplător aceste două procese ale activității umane, artizanal-artistic împreună cu cel științific, au creat fotografia în anii douăzeci și treizeci ai secolului al XIX-lea și au modelat-o multă vreme. În fotografie, ele se topesc într-o unitate uluitoare, nu doar ca moașe ale acesteia, ci ca o combinație a ambelor procedee, ele determină fiecare rezultat de imagine al unui aparat de fotografiat: fotografia este întotdeauna un rezultat comun al activității științifice și artizanale-artistice, în pe care științificul nu poate fi considerat întotdeauna închis din cauza procesului fotografic. Activitatea științifică a ajutat fotografia să existe, dar deseori influențează și practica fotografică, când, de exemplu, fotografi își înfățișează subiectele folosind o metodă descriptivă, comparativă și analitică. După ce premise lucrează fotografi precum exploratorii fotografi americani precum Anschütz și Muybridge, Eugène Atget, fotografii FSA sub îndrumarea inspectorului de mediu Roy E. Stryker sau precum Hilla și Bernhard Becher, dacă nu după prescripții științifice de bază? Faptul că știința nu a fost creată între timp nu înseamnă nimic. Dimpotrivă: fotograful are nevoie de priceperea artizanală-artistică pentru a crea o fotografie, iar percepția pe care o creează în munca sa se schimbă. Fără gust artistic și imaginație artistică, precum și lipsă de abilități manuale, nu poate face o fotografie eficientă. Deocamdată, aceste referințe au doar scopul de a pune în lumină împrejurarea particulară în care tradiția artizanal-artistică și metoda științifică se intersectează în fotografie într-un mod confuz și hotărâtor, ca în nicio altă formă de exprimare și, prin urmare, cu greu poate fi separate unele de altele.

Tehnica funcționează ca un transfer între procesul artistic-meșteșugăresc și procesul științific – la rândul ei, ca parte a activității meșteșugărești în orice moment. Odată cu descoperirea științelor naturii, dezvoltarea tehnică s-a accelerat enorm, devenind în cele din urmă independentă și înlocuind meșteșugurile din zona lor originală. „Toate tehnicile anterioare, chiar dacă au creat ceva

minunat, erau empirice: se bazau pe experiența personală, care a fost transmisă de la maestru la maestru, din generație în generație ca învățături personale. Ei cunoșteau tehnicile și procedurile pe care le foloseau; a meritat. Experiența a fost dobândită și păstrată în timp. Din secolul al XVII-lea, experiența a fost înlocuită de cunoștințele științifice ca bază a tehnologiei. De atunci, ceva este creat nu pentru că un maestru are cunoștințe personale, ci pentru că cineva care se ocupă de subiect cunoaște legile care stau la baza procesului tehnic și a căror urmărire conștiincioasă garantează succesul tuturor. Dacă în trecut se lucra pe bază de reguli, acum activitatea se desfășoară pe baza unor legi, a căror cercetare și aplicare pare a fi sarcina principală a procedurii raționale".

Cu toate acestea, tehnologia alimentată de științele naturii are două fețe. Deși, în viziunea lui Alfred Vierkandt, marele sociolog, toate invențiile tehnice implică continuu oamenii în „contact cu realitatea". Deși echilibrul tradițional care se dezvoltă între natură și om atunci când inovațiile tehnice sunt rare, această nouă invenție tehnică va depăși, dictând ritmul tehnologiei bazate științific în așa măsură încât se transformă în opusul ei. El elimină toate aspectele tradiționale, mai ales când invențiile tehnice apar deodată și „afectează conștiința ca un fel de revizuire a tuturor condițiilor relevante".

Conștiința umană este, fără îndoială, ascuțită pentru o schimbare rapidă. Dar schimbarea rapidă este pentru mai mult timp

creează un univers complet tehnic, care, ca o realitate de ordinul doi, se abate de la natură și se transformă într-un scop în sine. Progres de dragul progresului, acesta este cuvântul de ordine, instrumentele devin scopul. Legătura cu natura se pierde, realitatea există ca una exclusiv tehnică. „Ne relaxăm când ne uităm la o mașină rotativă și nu ne gândim deloc la gunoiul complet lipsit de valoare pe care îl scuipă", scria Werner Sombart, economist proeminent, în 1923. Fotografia este echivalentul vizual al acestei dezvoltări, ca să spunem așa. Originea ei poate fi pusă pe seama unei astfel de dispoziții mentale, care se caracterizează prin întoarcerea către realitate, care deja II. Frigyes a fost reprezentat și în cartea sa de șoim. Din punct de vedere tehnic, a devenit posibil odată cu progresul științelor naturii, care au fost alimentate de interesul față de natură și de interdependențele ei. A intrat în scenă când a găsit o situație socială în care cunoașterea realității și utilitatea rațională a realității cu tehnici modificate au devenit cea mai esențială forță motrice a existenței umane. O formă de expresie picturală care reflectă realitatea mai potrivit decât orice expresie picturală de până acum – dar o formă de expresie picturală care indică mai dureros pierderea realității „reale" decât orice altă formă similară, inclusiv filmul și televiziunea. Și nu numai pentru că încă de la începutul secolului XX, cel puțin în lumea occidentală, a îndeplinit funcția unui fel de realitate alternativă.

2.

Mediul

„Există infinit mai multe imagini decât lucruri. Nenumărate vederi ale unui singur lucru, de sus, de jos, prin, peste etc. are vedere. De aici

începe filosofia fotografiei. Ochiul uman nu păstrează vederile individuale, ci combină întotdeauna o sută de mii de vederi în unitatea „lucrurii”. Pentru ochi, o pisică este o pisică. Pentru obiectivul fotografic, o pisică este formată din atâtea imagini câte mișcări face.” Ceea ce un cotidian sau săptămânal german a publicat în 1928 în recenzia cărții Das deutsche Lichtbild pe tema fotografiei, nu numai că descrie cuprinzător și priceput sarcinile, posibilitățile și limitele fotografiei, ci arată și posibilitatea și punctul de plecare al unei discuție teoretică, care a început în anii douăzeci, apoi a stagnat și, în timp, fie a fost uitată, fie pur și simplu chemată înapoi, în orice caz, nu a fost dusă în mod constant.

În esență, propozițiile citate conțin punctele forte și punctele slabe ale mediului, structura dialectică a esenței sale, domeniul de aplicare și perspectiva din care poate fi privit. Cu toate acestea, este dezvăluită o caracteristică mai externă, de lux a fotografiei. Chiar dacă acest lucru este important, atâta timp cât rămâne în afara sferei analizei, rămâne secundară, ca procedeul fotografic specific, tehnica de prezentare a imaginii, care prezintă un contrast fundamental față de toate celelalte tipuri de realizare a imaginii. Iar mediul istoric, social și cultural în care a avut loc descoperirea fotografiei și dezvoltarea formelor sale de exprimare este indisolubil legat de tehnica prezentării imaginii.

O abordare atât de complexă a mediului fotografiei este necesară deoarece ambii factori, cei interni, care este esența creării imaginii (acesta este termenul potrivit aici), și cei externi, care este dictat de istorie, au o influență decisivă. , sare, poate cea mai decisivă influență asupra rezultatului imaginii. . Mai mult: ambii factori nu numai că modelează rezultatul imaginii în anumite privințe, ci, dimpotrivă, oferă și criteriile esențiale pe baza cărora trebuie măsurată calitatea estetică a unei fotografii. Cu alte cuvinte: în timp ce valoarea estetică a unei imagini pictate sau desenate, de exemplu, este legată în primul rând de convențiile externe (fost: în afara imaginii), valoarea estetică a unei fotografii este orientată în măsura în care tehnica și realitatea istorică se contopesc și se dizolvă unul în celălalt. În acest sens, tehnologia garantează că realitatea istorică este întotdeauna înghețată într-un moment ascuțit, în timp ce

ea verifică rezultatul imaginii cu umbrele sale fixe și contra loviturile de istorie.

Procesul fotografic este o combinație de procese mecanice, fizice și chimice care creează o imagine care este întotdeauna (și ar trebui să fie) o imagine a ceva și nu poate fi niciodată o imagine în sine, cu excepția cazului în care dorește să-și piardă caracterul fotografic specific. Fotografia este creată într-un dispozitiv: o mașină.

Originea tehnică a fotografiei, metoda de prezentare mecanic-mașină, determină esența și designul imaginii fotografice. Determină atât structura imaginii, cât și efectul imaginii. Este nevoie de o estetică care este specific de natură tehnică și care este complet diferită de estetica picturală tradițională. Ceea ce ar arăta fotografiile, ele arată într-un fel de limbaj vizual tehnic. Forma în care sunt prezentate este, fără îndoială, rezultatul unui proces tehnic. Faptul că în cadrul unei fotografii fiecare detaliu este înfățișat pe picior

de egalitate cu orice alt detaliu și că, în plus, fiecare detaliu are un prezent convingător datorită reprezentării extrem de precise, trebuie să revenim la prezentarea tehnică a fotografia.

Dispozitivul

În versiunea sa cea mai primitivă, camera este o cutie cu o deschidere pe o parte și un interior complet întunecat pe cealaltă. Ca camera obscura, această cutie este cunoscută înainte și după Leonardo. Faima sa provine din faptul că oamenii sau lucrurile care vin în fața deschiderii sale sunt conturate de lumina proiectată pe peretele din spatele deschiderii. În orice caz, ei sunt în vârful capului pe planșa de desen. Principiul camerei obscure a fost folosit de descoperitorii fotografiei. Ca dispozitiv fotografic, camera este echipată cu o placă sau o peliculă care a fost tratată cu o substanță chimică. Funcția acestei substanțe chimice este de a face discul sau filmul sensibil la lumină. Imaginile, care „ard în" stratul sensibil la lumină (Benjamin), sunt ulterior fixate cu substanțe chimice suplimentare. În epoca de pionierat a fotografiei, deschiderea camerei era echipată cu un obiectiv, un sistem de lentile de mai târziu, așa-numitul obiectiv, care, în funcție de construcția sa, putea „mătura" sau „împrăștia" condițiile de lumină existente în jurul obiectele care urmează să fie reprezentate și ar putea modifica, de asemenea, raza de acțiune a camerei și unghiul de vizualizare. , mecanismul declanșator plasat în spatele obiectivului și în fața filmului controlează cu minuțiozitate durata expunerii până la o fracțiune de secundă la fotografiere. Totuși, obiectivul iar mecanismul declanșatorului nu sunt altceva decât instrumente auxiliare pentru un singur scop: să mărească și să direcționeze puterea razelor de lumină care provin din ele sunt reflectate de oameni și lucruri pe care camera le vizează, astfel încât procesul de fotografiere să poată avea loc. Prin urmare, adevăratul creator al fotografiei din punct de vedere tehnic este lumina.După găsirea subiectului pentru reprezentarea sa fotografică, fotograful face doar pregătirile necesare care demarează procesul de prezentare Nașterea propriu-zisă a imaginii are loc fără implicarea expresă a fotografului. „Toată arta se bazează pe prezența omului, doar fotografia beneficiază de absența lui. Ne afectează ca și cum ar fi un fenomen „natural", precum o floare sau un fulg de nea, a cărui frumusețe nu poate fi separată de originea sa vegetală sau teluric." André Bazin, excelentul teoretician al filmului francez, a fost unul dintre primii care au cristalizează primatul structural al procedurii tehnice, de la sine înțeles, de aceea abia a considerat prezența sa în imaginea rezultată a fotografiei. „Originalitatea fotografiei, în comparație cu pictura, constă așadar în obiectivitatea ei (definită tehnic – KH). de aceea combinația de lentile care a înlocuit ochiul uman cu ochiul fotografic a fost denumită pe bună dreptate „obiectiv". În primul rând, obiectul care trebuie fotografiat este acum acolo și un alt obiect este folosit pentru a-l înfățișa. În primul rând, o imagine a lumii exterioare. este creată automat, fără intervenția creativă a unei persoane, în spiritul determinismului strict Personalitatea fotografului joacă doar un rol în selecția și aranjarea obiectului, precum și chiar dacă urme ale personalității fotografului pot fi recunoscute în lucrarea finită, nu sunt

sunt egali cu pictorul lui".

În timp ce în pictură personalitatea pictorului este prezentă în aproape fiecare element al tabloului, în fotografie realitatea goală iese în prim-plan. Mai exact: o felie de timp, oricât de scurtă sau lungă, care a fost tăiată dintr-o felie de realitate istorică. (pictatele – KH) pozele, cât durează, o fac doar ca o dovadă a talentului celui care le-a pictat”, spune Walter Benjamin în timp ce trage concluzia inversă. „În cazul fotografiei, totuși, se întâlnește ceva nou și diferit: în acel violoncel de la New Haven, care aruncă o privire spre faldă cu o asemenea nerușinare nepăsătoare, seducătoare, rămâne ceva că fotograful Hill (ne referim la pictorul și fotografia engleză). artistul, Octavius Hill, care, împreună cu Robert Adamson, la mijlocul secolului trecut, a creat o mică, dar neobișnuit de importantă operă de artă fotografică - KH) nu se pierde în mărturia artei sale, ceva ce nu poate fi tăcut sus, cerând numele celui care a locuit aici, care este încă aici și nu va dori niciodată să fie. să se angajeze pe deplin în artă.” iar Gisèle Freund adaugă că oamenii nu sunt niciodată interesați de numele fotografului, ci întreabă întotdeauna numele persoanei din fotografie. Aceasta acționează în direcția determinismului pe care îl menționează Bazin: independența procesului fotografic, de îndată ce a creat condițiile pentru ca fotograful să lucreze fără frecare, face posibilă informația realității care se răspândește în fața ochilor camerei. , în întreaga sa diversitate, așa cum este, pe film sau apar pe disc de la sine. Camera nu are prejudecăți, nici nu dobândește astfel de prejudecăți, nu are nicio capacitate individuală de organizare. Nu numai că înfățișează ceea ce fotograful a selectat în prealabil, dar înregistrează și tot ceea ce vine în fața opticii sale. Drept urmare, fotograful nu poate împiedica faptul că, pe lângă obiectul principal al unei figurații picturale, poate afișa cu aceeași precizie acele lucruri care nu au absolut nimic de-a face cu acesta, iar uneori pot reduce sensibil impresia generală a imaginii. Numai intervențiile care falsifică natura obiectului de fotografiat – cu iluminare sau întunecare drastică – sau natura imaginii în sine – cu retușuri – pot perturba ochiul infailibil al camerei.

Dar, în ciuda realismului și autenticității sale admirabile, care au lipsit în istoria artelor vizuale înainte de apariția filmului și a televiziunii, fotografia nu este o copie a realității, nici măcar o imagine în oglindă. În schimb, întotdeauna cu imaginea frontală în câmpul vizual, transformarea imaginii extrem de fiabile și consistentă a realității în mod natural bazată pe propriile legi. Deși reproduce realitatea cu mai multă profunzime decât ar putea pictura sau desenul cel mai perfect. Cu toate acestea, îl transformă într-un sistem de imagine specific, care atribuie reproducerea propriilor legi. Acestea sunt regulile pe care tehnologia le pune la dispoziție. Totuși, dacă un fotograf le aplică atunci când își pornește aparatul foto, acestea au efecte contradictorii. Pe de o parte, sunt rezultatele procesului unei înregistrări fotografice bazate pe limbajul său de imagine impregnat tehnic, lipit de realitatea vizibilă și copia lor autentică livrată în mod documentar. Pe de altă parte, își dau seama și de tendința de a aranja realitatea la mâna a doua, ca o realitate pur tehnică alături de realitatea tangibilă, care pare să fi fost decupată din ea. Walter Dadek, un teoretician aproape complet ignorat, în introducerea în teoria sa sistematică a filmului, a atribuit fotografiei niște proprietăți care mută fotografia într-o realitate alternativă autonomă, desprinsă de realitatea vizibilă. În conformitate cu aceasta,

fotografia ar fi un mediu pictural care este la fel de independent de realitate ca o pictură care își trage valoarea de realitate din realitatea specifică a condițiilor, materialelor și dispozitivelor sale.

Argumentele lui Dadek sunt de fapt remarcabile.

Ochi

Ochiul camerei, obiectivul, este și el aici. Numirea lui ochi este corectă în măsura în care funcționează în principiu ca ochiul uman. Cu toate acestea, există o diferență fundamentală între capacitatea de percepție a unei persoane și a unei camere. O persoană are doi ochi, dar o cameră are doar unul. În timp ce omul poate percepe ceea ce se confruntă dintr-o gamă largă de unghiuri, din moment ce ochii lui se află la doar câțiva centimetri unul de celălalt, camera se încăpățânează întotdeauna înainte. Ea surprinde doar o anumită secțiune a realității și niciodată un continuum de realitate. Desigur, acest lucru nu ar fi neapărat demn de menționat dacă nu s-ar putea trage concluzii decisive din el. A avea doi ochi permite unei persoane să vadă în spațiu. Dadek îl citează pe Jean Mitry, teoreticianul francez al filmului: „Aceasta este relația constantă a perspectivelor asupra unuia și același obiect, pe care o privim din două puncte diferite și, de asemenea, uniformitatea schimbărilor de perspectivă din care derivăm impresia de geometrie. spațiu și trei dimensiuni”. (Întărește afirmațiile lui Dadek Mitry prin încurajarea unui experiment simplu: Închidem alternativ unul sau altul ochi când privim un obiect la alegerea noastră. În ciuda cunoștințelor noastre primitive, de care nimeni nu poate scăpa complet de el, obiectul pare mai plat. , în orice caz, mai plat decât este în memoria noastră. )

Potrivit lui Dadek, ceea ce camera captează din întinderea spațială este tăierea în unghi drept a unui segment sferic, al cărui vârf este situat în centrul obiectivului. Acest câmp decupat, împreună cu toate caracteristicile sale, este proiectat pe un plan de imagine perpendicular pe axa centrală a segmentului sferic. Apoi, mai jos apar distorsiunile în formă de piatră care încep din centru, care devin mai puternice cu cât fasciculul este încălzit mai puternic. „În comparație cu imaginea naturală, fotografia este non-plastică, în orice caz, este proporțională în perspectivă diferit.” Cei care sunt pricepuți în vederea în perspectivă centrală percep fotografia ca fiind naturală - ochii lor echilibrează planeitatea fotografiei, umplând-o cu convexitate și profunzime. Optica umană nu este doar binoculară, ci și mai flexibilă decât optica camerei. Deoarece ochiul uman este capabil să treacă de la vedere de aproape la vedere la distanță extrem de rapid, oamenii cred în mod eronat că pot vedea toate detaliile din câmpul lor vizual, pe distanța pe care o iau ochii lor, în același timp cu aceeași claritate. Cu toate acestea, acesta nu este cazul. Pentru că ochiul se adaptează imediat la proiecțiile de piatră pe care creierul uman le instalează pentru el, iar aceasta este o abilitate pe care camera nu o are. „... optica camerei, în ceea ce privește distanța focală și luminozitatea obiectivului, poate înfățișa întotdeauna doar o anumită adâncime, în timp ce restul rămân nefocalizate. Strict vorbind, camera surprinde doar o imagine impecabil de precisă în fiecare detaliu al unui plan aflat vertical în punctul de claritate optimă, chiar dacă obiectele sunt aranjate în așa fel încât un întreg spațiu, inclusiv

limitele sale din față și din spate, este redat. doar cu o claritate redusă imperceptibil”.

Imaginea plată

Factorul crucial este discul fotografic sau filmul. Este dispozitivul care înregistrează ceea ce ochiul camerei observă și modul în care observă obiectele fotografice. Optica fotografică este atrasă de reprezentarea plană a lucrurilor, deci „imaginea fotografică este în mod caracteristic plană” (Dadek). Discul sau filmul forțează permanent în bidimensionalitate decupajul realității, care a fost distorsionat din cauza viziunii „aplatizate” a camerei. „Din cele trei dimensiuni de înălțime, lățime și adâncime, dimensiunea adâncimii cade pentru că se micșorează la o valoare optică zero, „placa” – aici termenul capătă un caracter calificativ” – a înghițit-o.” (Tati)

Chiar dacă o persoană nu este convinsă de asta, deoarece - datorită cunoștințelor sale intuitive - identifică în mod formal un spațiu de imagine, fotografia arată transferul realității într-un sistem de imagine plan. Prin urmare, spre deosebire de o imagine pictată, o fotografie nu poate crea nicio iluzie de profunzime spațială. Perspective aeriene și color, pentru care perspectiva centrală liniară este întotdeauna în pictură

a fost de ajutor, fotografia o oferă doar în cele mai rare cazuri. În plus, reprezentarea fotografică: transferul realității cu diferite valori tonale de gri în „sistemul” neregulat al unui număr infinit de puncte, din care fotografia se află în stadiul final. Trebuie să apară în cadrul acestei rețele, ale cărei interstiții sunt umplute cu magmă luminoasă, lumină incoloră, care este neutră în ceea ce privește expresia. Desigur, rasterul nu este întotdeauna vizibil, doar cu filme de mare sensibilitate; in cazul filmelor care permit inregistrarea chiar si in conditii mizerabile de iluminare, se livreaza ca "granulozitate". Fotografiile puternic granulate subliniază mai puternic natura plană cu suprafața aparent închisă. După acest aspect, există o diferență decisivă între o copie originală a unei fotografii sau un așa-numit print vintage și o reproducere tipărită a unei fotografii. Deoarece reproducerea fotografică subliniază realitatea unei alte reproduceri, ea transferă un transfer de imagine la un alt transfer de imagine. Rezultatul este o pierdere forțată a calității în reproducerea fotografică, în umbrirea celor două suprafețe fotografice. Putem ghici că granulația grosieră nu este scopul declarat al fotografiei. În opinia lui Fritz Kempe, fotografia este un „instrument precis” de afișare a realității. Vrea să fie „fără cusur” și se ridică la înălțimea asta.

Și iată, în sfârșit, culoarea fotografiei. Mai exact, reducerea culorilor naturale ale realității la un model negru-alb-gri în care predomină gri. Este cel mai înalt grad de abstractizare, mai ales dacă știm că culorile diferențiate precum roșul și verdele vor fi uniformizate gri de imaginea alb-negru a fotografiei. Nici filmul color nu este o soluție. În loc de un model artificial negru-alb-gri, realitatea se află în fața unui șablon colorat la fel de artificial. Având în vedere acest aspect, nu este de mirare că domeniul său de aplicare se limitează în primul rând la fotografia de amatori. Chiar și un cunoscător de fotografie cu un gust bine gândit precum Gisèle Freund

trebuie să orienteze fotografia color pe o cale care să deschidă un spațiu pentru activitatea ei artistică.

În urma investigațiilor lui Walter Dadek apar în același timp mai multe întrebări. Prefață: așadar, în afară de natura sa inevitabil documentară și inevitabil realistă, fotografia nu este un instrument de a reprezenta realitatea în mod autentic, este un instrument care susține necesitatea acestui lucru și mai ales creează o lume a imaginii propriei realități?

În al doilea rând: au greșit primii apologeți ai noului mediu, precum Gay-Lussac, cunoscutul naturalist, când au lăudat în anii treizeci ai secolului trecut că imaginea reală a fotografiei are „precizie matematică" și „perfecțiune" , că „acest nou pictor (sic!)... nici o trăsătură neobservată" nu poate scăpa din mișcarea ochiului și a pensulei?

În al treilea rând: strigătul lui Delaroche, prestigiosul pictor al vremii, că pictura a murit, din moment ce fotografia a fost înlocuită cu o reprezentare exactă a realității, a fost prea pripită? (Chiar a fost, dar din alt motiv!) Este de înțeles din șocul provocat de primele fotografii publicate în Franța? Până la urmă, fotografia nu este un reportaj de realitate autentificat de realitate?

N-ar avea sens să negăm ideile lui Walter Dadek. Pentru că nimeni nu va contesta faptul că fotografia funcționează conform propriilor legi. El creează o realitate nouă, artificială, din care imaginile sale baricadează privirea realității „reale", fizice. La o sută douăzeci de ani de la descoperirea fotografiei, ziare ilustrate, reclame, film și televiziune (ale căror imagini sunt create electronic și nu prin procesul de reproducere a fotografiilor) răspândesc o asemenea multitudine de imagini încât au controlat de mult procesul de percepția realității în mintea comună. Fiecare vede doar ceea ce trebuie să vadă. El vede ceea ce a intrat în conștiința lui ca o imagine irevocabilă a realității prin puterea sugestivă a fotografiei, de care nimeni nu poate scăpa.

Toate acestea, influența enormă a fotografiei asupra percepției și motivele pentru aceasta, se găsesc în faptul că fotografia este o realitate care nu are nimic de-a face cu realitatea, sau mai bine zis, că fotografia este exact opusul, complet conectat la realitate și aspectul ei se manifestă într-un efect regulat de întărire, nu?

Argumentul lui Dadek are un defect grav. În afară de analiza regulată a condițiilor tehnice ale fotografiei, el uită de rezultatul acesteia. (De dragul corectitudinii, trebuie adăugat că Walter Dadek își relativizează tezele în partea a doua a cărții sale). În efortul său lăudabil pentru acuratețea teoretică, Dadek nu reușește să se uite intens la fotografii. De aceea, afirmațiile sale tăioase se aplică doar aspectelor practice: este necesară o analiză amănunțită a conținutului imaginii fotografiei, a istoriei fotografiei și a aspirațiilor fotografilor.

Povestea

Titlul unei cărți pe care unul dintre inventatori, englezul William Henry Fox Talbot, a creat-o ca manual de utilizare pentru acest nou mediu (1840) dezvăluie ceea ce plutea în fața ochilor pionierilor fotografiei, a căror descoperire este creditată unui întreg. falanga despicatoarelor de par. ): O explicatie a artei desenului fotogenic sau a procesului prin care obiectele naturale pot fi reproduse fara ajutorul fierului de calcat al desenator. Nu a fost cu siguranță o pură coincidență faptul că Talbot, un naturalist excelent și bine educat, era fără speranță lipsit de talent în chestiuni artistice. Nicéphore Niepce nu era mai puțin talentat în alte privințe. La începutul anilor 1920, Niepce, inventatorul diletant, a reușit să înregistreze imaginile transferate de la lumină la camera obscura pe o placă sensibilă la lumină împreună cu Louis JM Daguerre, pictorul de teatru, cu care s-a înțeles bine și cu care a semnat şi un contract.să-l păstreze acolo cu ajutorul unui proces chimic ulterioar. Independent de ei, Talbot a ajuns la rezultate similare, oricum cu o metodă mai avansată, prin aceea că în locul plăcilor metalice acoperite cu argint, a folosit exclusiv hârtie pregătită în acest scop. Totuși, ar fi greșit să considerăm doar Niepce, Daguerre și Talbot descoperitorii fotografiei. Helmut Gernsheim, istoricul foto și incendiarul notează pe bună dreptate că apar din când în când noi inventatori uitați ai fotografiei. Hippolyte Bayard a fost unul dintre ei și unul dintre cei mai excelenți și mai versatili. De asemenea, a experimentat cu „negative” din tablă și hârtie și a realizat înregistrări de neuitat ale Parisului anilor 40 pe hârtie. Procedurile lui Niepce și Daguerre diferă de cele ale lui Talbot și Bayard pe un punct important. Dagherotipul – numit după unul dintre descoperitorii săi, care l-a botezat după moartea timpurie a lui Niepce – a fost un exemplar unic. Lumina a transferat imaginea obiectelor de fotografiat în funcție de distribuția naturală a luminii și a umbrei pe placa metalică sensibilizată. Pe de altă parte, talbotipul - sau calotipul, așa cum a fost numit și - a fost un proces negativ-pozitiv. Hârtia sensibilizată a funcționat ca un fel de ac de translație, deoarece părțile luminoase erau întunecate, în timp ce părțile umbra erau clar conturate. Cu o altă expunere, copii pozitive ale acestor imagini negative ar putea fi produse și pe hârtie tratată special. După multe schimbări și corecții aduse practicii lui Daguerre, metoda lui Talbot s-a impus în fotografie. Pentru Henry Talbot, șansa de a găsi un proces care păstrează obiectele naturii într-o imagine fără prea mult efort din partea creatorului a fost mai mult o dorință turistică. Impresiile sale despre peisaj l-au atins în timpul vacanței sale în Italia de Sus. Intenția lui a fost să salveze experiențele libertății sale în timp și apoi să ia tot ce își dorea. Fotografia a acoperit „nevoia de exprimare realistă fără intenție” (Thomas Neumann). La unsprezece ani după încercarea eșuată de a înfățișa în creion peisajul lacului Comer, Talbot a remarcat: „... fără îndoială, există un drum regal către arta desenului și, într-o zi, când va fi mai cunoscut, va fi practicat. mai mult. ” Mulți amatori și-au lăsat deja creioanele de desen pentru a se înarma cu procese chimice și pentru a cunoaște camera obscura. Acest lucru a fost făcut în special de amatori și nu sunt puțini cărora le este prea greu să învețe și să aplice regulile perspectivei și care de acum înainte au ghinionul de a fi prea leneși pentru a prefera o metodă care le scutește de toate necazurile.” Este și mai instructiv modul în care confirmă conținutul fotografiilor lui Talbot, care ne oferă o privire asupra vieții sale de zi cu zi în timpul laboratorului său din Lacock Abbey:

scenele de ocazii sunt ridicate la subiectul unei imagini. Ochiul unui pictor rămâne adesea acolo unde oamenii normali nu văd nimic remarcabil. O sclipire accidentală de lumină solară sau o umbră care cade pe o potecă, un stejar atemporal sau un iaz acoperit cu mușchi pot evoca gânduri, sentimente și imagini.” Scopul reacției exprimate față de autoritatea „înaltei arte”, marea pictură, nu este acela de a plasa fotografia în vecinătatea artei, ci Talbot o cheamă pe tronul picturii pentru a atrage atenția generală asupra tehnicii reprezentative, care era încă neobișnuit la acea vreme și pentru a-și promova puternic rezultatele.gravează-l în conștiința publică.

În propozițiile lui Talbot se exprimă un interes retrospectiv pentru reprezentarea autentică a realității, cu cererea de a arăta lucrurile ca: — II. În spiritul lui Frigyes - așa cum sunt, el exprimă așadar o voință care s-a generalizat în știință și artă în timp și a pus relațiile sociale pe o nouă fundație. Aceste lupte sunt o parte naturală a fotografiei. Terenul i-a fost pregătit prin transformarea socială, a cărei expresie cea mai sensibilă a fost revoluția burgheză din 1789. Cetățenia este deja puterea economică care o predetermina și din ce în ce mai mult se dovedește că este și politică. Ceea ce a necesitat cu siguranță o revoluție în Franța sa dezvoltat într-un mod mai pașnic în Anglia, iar în Germania abia după iadul Primului Război Mondial. Fotografia a intrat în vogă, a cărei descoperire era ca în aer, fenomenele reale ale realității erau legate de ascensiunea burgheziei. Convingerea că realitatea poate fi cunoscută la baza ei, cu ambiția că perspicacitatea relațiilor și legile ei poate fi folosită pentru exploatarea tehnico-rațională a naturii, această atitudine pozitivist-pragmatist a favorizat, fără îndoială, descoperirea fotografiei. Hippolyte Taine, unul dintre cei mai cunoscuți exponenți ai istoriografiei burgheze, scria: „Vreau să returnez obiectele așa cum sunt sau așa cum ar fi, chiar dacă nu aș exista”. Acest lucru se realizează prin fotografie. „Pozitivismul”, spune Siegfried Kracauer, „reprezintă nu atât un sistem filozofic, cât o atitudine intelectuală împărtășită de mulți gânditori, care a descurajat speculațiile metafizice în favoarea unei atitudini științifice și a intrat astfel în deplină armonie cu industrializarea avansată”. Formarea managementului civil și a vieții civile se bazează pe faptul că forțele naturii și ale societății sunt înțelese, controlate și utilizate rațional, adică într-o manieră planificată. Societatea burgheză — „în cadrul căreia, ca peste tot, există un conducător, un râvnitor și un adversar” — era consecventă, „spre deosebire de societatea controlată feudal-clericală... ca „dorință socială” (din punct de vedere economic și cultural, dar și politic), ca fiind reprezentantul progresului social, a cărui dinamică a schimbat întreaga structură socială.”

În același timp, interesul profund pentru realitate este o condiție și o consecință a gândirii civice, iar în domeniul cultural se manifestă cel mai evident în arta naturalismului. În modul de a privi și de a reprezenta, pe care scriitori și sculptori la fel de diverși precum Stendhal, Balzac, Flaubert și Zola, Dickens și, în sfârșit, Tolstoi - ca să numim pe câțiva dintre ei fără discernământ - ilustrează întreaga gamă a naturalismului. Cu toate acestea, nicăieri altundeva, în pictura naturalistă a unui Courbet sau a prietenilor săi, principiile și cerințele naturalismului nu au fost întruchipate atât de convingător și de emfatic ca în imaginile create ca urmare a procesului de

reprezentare mecanică a fotografiei. Motivul pentru aceasta constă nu atât în posibilele intenții diferite ale artiștilor, ci mai degrabă în rezultatele diferite din punct de vedere structural ale eforturilor fotografilor și pictorilor. Rezultatele ambelor interpretări pot fi clasificate ca naturaliste sau realiste, dar realitatea reflectată în fotografie este determinată de altceva, și anume de tehnică. Nevoia lui Stendhal de a „vedea clar în ceea ce este acolo" și comentariul lui Sainte-Beuves despre Bovaryné, potrivit căruia Flaubert își mânuiește stiloul precum doctorii mânuiesc bisturiul, au fost declanșate de fotografie. Pare aproape un ecou a ceea ce scria criticul german Eberhard Sarter în ziarul său în 1928: „Fotografia are un avantaj față de pictură datorită naturii sale infailibile de document. În această fotografie de precizie, în care lemnul este atât de lemn, lemnul este atât de lemn, toate materialele sunt așa cum sunt, încât ochii noștri se vor îmbunătăți cu adevărat, tot ce este este dezvăluit aici. În pozele cu plante, eroul și

bogăția magnifică a organicității, impulsul forțelor cu care creăm în imaginile ipa, legătura extrem de exactă, mare și liberă a uneltelor din oțel care lucrează împreună cu noi."

Dacă se îndepărtează din text exuberanța care poate fi explicată prin vârstă, ies la iveală proprietățile esențiale ale fotografiei pe care Stendhal și Sainte-Beuves le-au articulat într-o anumită măsură involuntar: capacitatea de a descrie fidel, clar, autentic și nefalsificat realitatea și abilitate puternică de a dezlipi realitatea reprezentată de masca sa. Faptul că afirmația criticului german a precedat cu aproape o sută de ani constatările lui Stendhal și Sainte-Beuves sugerează concluzia că acestea au fost cu greu sau deloc luate în considerare la momentul începerii fotografiei. Anii 20 l-ar fi ridicat apoi pe bannerul lor și ar fi primit laudele cuvenite. Totuși, aceasta ar fi o neînțelegere grosolană, dar adevărul este că fotografia a fost redescoperită în anii 20. Dacă, chiar la începutul dezvoltării fotografiei, imaginile lui Talbot, Bayard, Hill și Adamson, lucrările lui Nadar, Carjat și Margaret Cameron au atins o înaltă perspectivă artistică, atunci argumentele susținute de Gay-Lussac, fizicianul, că invenția lui Niepce și Daguerre a fost statul francez în 1839, conform căruia fotografia reproduce natura cu o perfecțiune care „se compară cu natura însăși", au fost în curând uitate. Walter Benjamin zărește motivul declinului în industrializarea prezentării fotografiei, care a decolat cu adevărat un deceniu mai târziu. Cu toate acestea, alte motive ar fi putut fi la fel de semnificative. Printre acestea s-a numărat și deteriorarea rapidă a gustului burghez, care a fost însoțită de un interes în scădere pentru realitatea faptică, cel puțin în domeniul culturii. Nu au mai interogat realitatea în continuă schimbare, așa cum a făcut fiecare fotografie într-un mod unic și irepetabil, ci realitatea aspectului frumos. Acest lucru îl face pe observator să creadă că ceea ce a realizat deja merită dacă îl transcende. Burghezia stătea în șa, în timp ce, în ciuda revoluției suprimate din 1848, se simțea amenințată de puterea proletariatului în curs de dezvoltare. Nu-i plăcea arta care promova schimbarea și, odată cu ea, variabilitatea. Mai degrabă, s-a orientat înapoi și a mobilizat tiparele uzate, ipostazele fără sens și cuvintele goale ale culturii feudale pe care le-a ars într-o măsură semnificativă, le-a simplificat și a înflorit într-o formă de artă lipsită de probleme și conflicte, care nu amenințase. statutul lui. Abilitatea specială a fotografiei de

a prezenta exact realitatea ar fi putut să o facă o victimă a ignoranței. Cu toate acestea, fotografia nu a fost deteriorată în niciun fel. În ochii publicului, a cunoscut un boom fără egal. Numai acele imagini ale căror posibilități reale au fost exploatate au fost făcute imposibile. A trebuit să iasă cu poze aranjate în situația lui de atunci. Cu fotografia sa cu cartea de vizita, Disderi, antreprenorul inteligent, a pregatit industrializarea si valorificarea fotografiei. Putea să pună șase sau opt fotografii diferite pe o singură placă foto, așa că unele fotografii costă o fracțiune din ceea ce au cerut cândva. Straturi largi ale burgheziei curgeau în sala de dans a lui Disderi. Desigur, nu pentru a se fotografia așa cum arătau cu adevărat, ci pentru a apărea așa cum și-au dorit să se vadă. Tenorul operei îmbrăcat cu metal într-o ipostază de vedetă, micul contabil ca regizor cu o privire serioasă, locotenentul în uniforma strălucitoare pe care o poartă un general-maior în fotograme.

Artiștii și fotografia

Totuși, situația ar fi pusă într-o lumină falsă dacă nu am aminti dificultățile cu care se confruntă fotografia, intelectualii și majoritatea artiștilor din acea vreme. Deși și aici părerile au fost împărțite și unii pictori și scriitori au fost entuziasmați de noul mediu de înfățișare a realității, au folosit și sare – deja menționatul Paul Delaroche a declarat că procesul fotografic „nu doar fidel, ci și artistic” înfățișează natura.

Deși pictori desăvârșiți precum Hill și Le Gray, desenatori precum Nadar și-au schimbat profesiile

și au trecut la fotografie, dar atitudinea artiștilor și intelectualilor indică suspiciune și opoziție parțial deschisă față de noul mediu. Manifestul, semnat de 26 de artiști, printre care și iluștri precum Ingres și Puvis de Chavanne, este tipic și instructiv în demonstrarea argumentelor respingerii: poate fi considerat echivalent cu o piesă de artă, artiștii subsemnati protestează împotriva cererii de a plasa fotografia. la același nivel cu arta..."

Protestul a avut un dublu motiv: pe de o parte, în spatele lui se ascunde frica pur existențială. Deși acest lucru nu a afectat un mare maestru atât de prestigios precum Ingres. Totuși, nu există nicio îndoială că fotografia a lipsit de pâine o armată de mici meșteri, în special portretiști și miniaturiști activi în toată țara. Nu au concurat cu fotografi nici din punct de vedere economic, nici din punct de vedere „artistic”, dacă prin aceasta ne referim în acest caz că publicul a cerut o reprezentare fidelă a lor sau a rudelor și prietenilor lor până când vor putea vorbi.aversiunea a fost cauzată de disconfortul tot mai mare al intelectualilor si scriitorilor, dezvoltarea violenta a industrializarii si consecintele ei distructive asupra relatiilor umane.Deodata, o ordine sociala inca bazata in mare parte pe relatii personale s-a dezintegrat.Fara progresul puternic care a avut loc in fiecare sector tehnic, aceste socuri dure si fundamental În programele artistice ale prerafaeliților britanici și în scrierile lui Ruskin și Morris, atitudinea anti-tehnologică a primit o încurajare opacă a criticii culturale.

Aceste critici culturale au devenit evidente nu în ultimul rând în eforturile de a salva cartierele prietenoase pentru femei din vechea Londra și vechiul Paris de la demolare, care a fost necesară de industrializarea rapidă asociată cu expansiunea rapidă a comerțului și industriei și care a avansat. urbaniști sub supravegherea burgheziei bogate şi au scris pe steagurile lor pentru a încuraja speculatorii. În conservarea cartierelor vechi ale orașului, cel puțin în reprezentarea picturală (fotografică), fotografia și-a găsit una dintre sarcinile sale primare. La Paris, Charles Marville s-a pregătit să „salveze" traseele, care au trebuit să fie demolate de muncitorii primarului activ al Parisului, baronul Hausmann.care erau încă atinse de suflul istoriei, ar trebui păstrate pentru memorie ca un puternic mărturie a fostei vieți urbane, dacă nu ar mai putea împiedica distrugerea cartierului orașului.Paralela cu orașele europene din anii șaptezeci ai secolului XX este evidentă.Numai că, în mare, nu există fotografi care să aibă imaginația, timpul și răbdarea de a înregistra ceea ce piere pentru arhiva de imagini a umanității. În dezbaterea asupra fotografiei, „modelul" des fotografiat al lui Charles Baudelaire, Nadar și Carjat a căpătat un ton aristocratic când a scris: „În legătură cu pictura si sculptura in toata lumea, si mai ales in Franta (.), asa suna la moda Credo: cred in natura si numai in natura. (.) Consider că scopul artei este să copieze exact natura și că ea nu poate avea niciun alt scop. (.) Arta perfectă va fi industria al cărei produs este identic cu natura!"

Un zeu răzbunător a răspuns rugăciunilor mulțimii. L-a trimis pe Daguerre pe pământ ca mesia. Mulțimea a spus la aceasta: „Așa cum fotografia garantează pe deplin acuratețea dorită (așa cred nefericiții!) – fotografia este artă." Același Baudelaire a putut să estimeze valoarea fotografiei într-un mod exact, atunci când o detesta cel mai mult. în mod literal, acest lucru este confirmat de o scrisoare scrisă mamei sale din 23 decembrie 1865, în care acesta pune în lumină rezervele sale într-un mod extrem de diferențiat: „Aș dori – scria el – Un portret al tău, nu pot. scapă de această idee. În Le Havre trăiește un fotograf remarcabil. Dar mi-e teamă că nu se poate în acest moment. Ar trebui să fiu acolo. Tu nu înțelegi, și toți fotografii, chiar și cei mai buni, au capricii ridicole, în ochii lor o poză este o fotografie bună în care toți ochii,

fiecare rida, fiecare lucru banal este clar vizibil pe fata si este puternic exagerat, cu cat imaginea este mai nemiloasa, cu atat sunt mai multumiti. În plus, vreau ca fața să fie de cel puțin un inch sau doi mare. Probabil că doar la Paris poți obține o poză ca cea care plutește în fața ochilor mei, adică un portret care, wow, are moliciunea unui desen. Ei bine, ținem cont de asta, nu-i așa?"

Cu toate acestea, în ciuda tuturor diferențierilor judecății, Baudelaire consideră că fixarea reprezentării autentice a realității în toate formele ei nu mai este deloc așteptată (în scopurile sale personale) de la artă și a contribuit într-un mod deloc nesemnificativ la faptul că că fotografia a scăzut la scurt timp după prima sa epocă strălucitoare. Fotografii ambițioși și-au investit imediat toate ambițiile în a concura cu rezultatele picturii consacrate. În timp ce în anii 1960 și 1970, ei au copiat atracțiile pictorilor de salon academic - de aceea artiști ca Rejlander, Robinson și Adam-Salomon, talentatul sculptor, erau buni la asta - la începutul secolului, timp

de treizeci de ani după aceea. , au imitat nedeterminarea atmosferică a tablourilor impresioniste ale lui Monet sau Renoir. Aranjarea conținutului tabloului a fost triumfătoare, retușul a fost ulterior înfrumusețat de mâna corectoare a „pictorului”-fotograf asupra portretului care s-a dovedit a fi prea realistă. Chiar și un fotograf atât de perspicace și un apărător atât de energic al „fotografiei directe” precum HP Emerson și-a schimbat brusc premisele și a votat în favoarea efectelor picturale și a contururilor neclare în scrierile și scrisorile sale.

Rezultatele picturale ale lui Rejlander, Robinson și Adam-Salomon – care s-au dedicat imitării picturii clasiciste – și fotografiile faimoșilor pictorialiști din jurul lui Alfred Stieglitz și Edward Steichen s-au diferit doar treptat de lucrările zecilor de fotografi care l-au urmat pe Disderi. Pentru a evita neînțelegerile: nu calitatea picturală a acestor fotografii este în discuție, ci, ca să spunem ușor, calitatea fotografică. Pentru că toți au căzut în aceeași neînțelegere și au transformat potențialul specific real al fotografiei în exact opusul său. Diferența dintre Rejlander și køre și grupul condus de Stieglitz și Steichen este următoarea: fotografii „clasici” s-au dedicat ideilor unui tablou idealist, în timp ce pictorialiștii considerau ramura „mai realistă” a artei plastice în impresionism. ca modelul lor de urmat. În octombrie 1893, Alfred Lichtwark, importantul director al muzeului german, i-a îndemnat pe fotografi din Kunsthalle din Hamburg să se bazeze exclusiv pe natură ca domeniu direct de studiu și, privindu-l, să suprime tot ceea ce văzuseră vreodată în artă. Totuși, îndemnul său nu a fost acceptat, poate nu pentru că instrucțiunile sale referitoare la pictură ar fi putut fi înțelese greșit: „publicul german în general detestă realitatea. Rareori vrea să apară așa cum este, toată lumea are nevoie să se vadă în portretul său după un ideal vag...” Referitor la pictură, a continuat: „Velázquez, Rembrandt, Frans Hals, Holbein, Raffaello nu au trebuit să se lupte. cu un ideal atât de vag . În fața pozelor lor, am fost impresionați de impresia calmă de vitalitate prin adevărul direct al naturii. Ok, nu îndepărtează ridurile bătrâneții, nu fac o medie din subțiri și pline. Cu toate acestea, ceea ce pictează astăzi în spiritul lor vechi poartă stigma realismului. În general, publicul apreciază doar așa-zisa asemănare frumoasă, adică suprimarea ei caracteristică... La bărbații și femeile care trăiesc o viață spirituală puternică, trăsăturile feței devin din ce în ce mai frumoase odată cu trecerea anilor, mai putem spune că toată lumea. le modelează ei înșiși fețele.”

Fără mai mult, putem presupune că fotografi ambițioși, deși l-au ignorat și cu siguranță nu l-au cunoscut, s-au bazat totuși pe estetica ofensivă a lui Disderi la sfârșitul secolului al XIX-lea. „Calitățile care marchează o fotografie bună”, a scris Gisèle Freund, „[Disderi] combinate în următorul program: 1. exterior plăcut, 2. impresie de ansamblu clară, 3. umbre, semitonuri și lumini bine subliniate, 4. proporții naturale , 5. detalii în umbră, 6. Frumusețe!” Cu aceasta, Disderi a apropiat fotografia de doctrina estetică a artei juste milieu a clasei de mijloc care au rămas în pozițiile lor sociale, care pe lângă provocarea faptică a realității.

voia să mintă imitând un ideal gol de frumos. Pictorialiștii, în schimb, au voalat imaginea realității dincolo de recunoaștere cu minunatele lor lucrări fotografice și, de exemplu, experiențele amare

ale emigranților blocați la bordul transatlanticii se pierd în piatra vagă a unui „poeme pictural” atmosferic. .

3.

Proprietățile mediului

Fritz Kempe menționează „faptul remarcabil că punctul de jos al fotografiei în sens artistic coincide cu avansul extraordinar al tehnologiei”. Deși tehnologia se ocupă de prezentarea mecanică a fotografiei și, datorită naturii sale automate, îi asigură autenticitatea și astfel cererea de adevăr, fotografii de la începutul secolului o abordează într-un mod destul de asemănător. Margaret Cameron a folosit deja în mod conștient un obiectiv defect pentru a da fotografiilor ei un efect pictural. Alți creatori au folosit procese de imprimare complicate și de-a dreptul costisitoare, din simplu și singurul motiv de a evita ca fotografia să dobândească claritatea clară, incisivă, a reproducerii autentice a realității, care a fost de mult posibilă datorită dezvoltării rapide a tehnicii. Dacă ne amintim de scopurile pe care le-au jurat pionierii fotografiei, devine clar că orice încercare de a suprima aspectul tehnic al mediului în favoarea efectelor non-tehnice ignoră realizările sale reale și îi înțelege complet greșit posibilitățile. E ca și cum ai pune caii înaintea unei mașini de lux. Fotografia este un mediu pătruns de tehnologie, care este supusă legilor tehnologiei. Cu cât tehnica este mai perfectă, cu atât rezultatele imaginii trebuie să fie mai bune, cel puțin din punct de vedere tehnic. Numai atunci când tehnica devine un scop în sine, adică stă singură și iese în prim-plan, păcălește mesajul obiectului fotografiat. Este probabil că aceste aspecte tehnice l-au condus pe Walter Dadek la concluzia grăbită că fotografia dezvăluie tendința de a construi o realitate autonomă. Greșeala lui Dadek este că absolutizează aspectele tehnice și nu creează un echilibru între tehnică și subiectul fotografic. Factorii despre care vorbește Dadek nu urmăresc în niciun caz să creeze o realitate sui generis, dimpotrivă, ei par a înzestra componentele realității pe care fotografia le prezintă cu o prezență uluitoare. Monocularitatea camerei, care reduce adâncimea câmpului imaginii la un plan relativ îngust și leagă obiectele de suprafață, unidimensionalitatea plăcii fotografice, care subminează acest lucru, limitarea realității multicolore la un ton negru-alb-gri – combinat cu tehnica de înregistrare adecvată aparatului, care nu permite nicio intervenție externă în realizarea unei fotografii, culminează cu rafinarea decisivă a realității expuse. Până la urmă, aceasta este presupusa inadecvare a ochiului fotografic, că acesta trebuie limitat la câmpul vizual preselectat și ajustat, dar, în același timp, optica camerei se bucură și de un avantaj inestimabil față de ochiul uman: focalizarea acestuia. privirea. În timp ce ochiul uman străbate realitatea într-o anumită măsură în funcție de comenzile în continuă schimbare ale creierului, uneori bazate pe interes spontan, și - în utilizarea plastică a cuvintelor de către Walter Benjamin - priviri „împrăștiate” în jur, obiectivul camerei rămâne pe un punct ferm. felie circumscrisă de realitate. Rămânetul îi permite o privire profundă „pătrunzătoare” și nimic nu-i rămâne ascuns. Pe de altă parte, limitarea la o secțiune mai mult sau mai puțin îngust măsurată a realității oprește toate fenomenele care se află în afara ei. Acest lucru va face fotografia uniformă. Lentila tinde să transfere întinderea spațială a realității în cea plană, comprimând datele

realităţii percepute. În plus, planeitatea plăcii fotografice sau a filmului le face să apară la rând, ca să spunem aşa. Această amorsare a cortexului vizual face ca imaginea să fie inteligibilă şi interesantă. Drept urmare, persoanele şi obiectele reprezentate câştigă

claritate de tăiere (mai rar, ceea ce este la fel de caracteristic, plasticitate) şi o prezenţă irezistibilă.

Tehnica de reprezentare care funcţionează mecanic garantează că fiecare fenomen al realităţii, care este înregistrat de obiectivul camerei, este înregistrat în întregime, oricât de mic ar fi în sine. Iar condiţiile tehnice deosebite ale procesului de înregistrare şi prelucrarea acestuia sunt motivul pentru care acestea nu apar pe imagine într-o manieră conformă cu realitatea, ci într-o formă semnificativ comprimată. Pentru că în mod special, nu numai uniformitatea lentilei camerei şi planeitatea materialului de imagine sensibil la lumină contribuie la densitatea, compactitatea şi consistenţa imaginii de realitate fotografică; simpla recolorare a realităţii colorate în negru-alb-gri are şi efectul de a creşte semnificativ gradul de realitate al unei fotografii. Fiecare fotografie alb-negru pare mai realistă decât o fotografie color. Şi uneori este în mod curios mai real decât realitatea în sine. Nu în ultimul rând, oamenii au uneori impresia când văd fotografii, de parcă nu provin din realitatea obişnuită, ci dintr-un fel de realitate superioară, care este legată de lumea viselor. Reprezentarea fotografică precisă cu prezentul conturat ascuţit al obiectelor din tablou este naşul picturii suprarealiste.

Consecinţa directă a procesului de creare mecanică a fotografiei este o apreciere nebănuită, neexperimentată anterior: aprecierea lumii lucrurilor. Obiectele, lucrurile nesemnificative ale lumii cotidiene a experienţei, capătă în fotografie o existenţă pe care nu au avut-o niciodată în pictură. Dacă în pictură au stat în mare parte ca parte a unei persoane sau a unui grup de oameni sau ca reprezentanţi simbolici ai fenomenelor supraordonate, atunci ei sunt emancipaţi, aşa cum ar fi, în fotografie şi prin fotografie, care adesea îi înfăţişează pur şi simplu pentru că există . Lucrurile ca atare devin brusc esenţiale. Camera se uită în colţuri şi luminează colţuri în care nimeni nu le-a mai uitat până acum. Lucrul simplu: înfăţişează un scaun sau o masă cu aceeaşi precizie ca şi bancherul economic care vrea să-şi facă un portret. Acolo unde personalitatea este slabă şi fotograful nu se grăbeşte să ajute cu tehnici manipulative, se poate întâmpla ca lucrurile să obţină o prezenţă mai mare pe lângă portret. Prezenţa aproape neliniştitoare a realităţii materiale, pe care fotografia a adus-o la conştiinţă, a fost reprezentată de literatura Nouveau Roman ca impactul ei târziu. O parte dintr-un roman de Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor ar putea fi chiar o descriere a unei fotografii. Nu este o coincidenţă că Robbe Grillet a fost prezentat în film şi că Butor primeşte o fotografie dedicată intens comentării cărţii sale conexe. „Lucrurile erau reale", îl citează Dadek pe teoreticianul francez Gilbert Cohen-Séat, „acum (prin film, care se aplică şi fotografiei) devin prezente". O fotografie arată lucrurile fără să ţină cont de importanţa lor, cu sobrietatea unui naturalist care mai întâi enumeră toate faptele înainte de a le clasifica. Fotografia arată lucrurile într-un mod posibil, deoarece nu îşi permit să li se prescrie

niciun fel de aranjament, cu excepția cazului în care cineva are un plan de a fotografia în mod specific un aranjament.

Cu toate acestea, privirea camerei este pătrunzătoare. Nu numai că face lucrurile prezente, ci și le luminează. Camera nu numai că vede „mai mult” decât ochiul normal, ci vede și mai precis. „Cea mai bună posibilitate a fotografiei constă în adâncirea subiectului său, maturitatea ei se arată într-o abordare puternică a existenței și a stării.” Rezultatul privirii camerei, înregistrarea fotografică, are capacitatea extraordinară de a atrage lucrurile din ascunzătoarea lor, de a le răzui scoarța și de a le înzestra cu un fel de putere expresivă specifică. Cu privirea sa incoruptibila, camera distruge ceea ce Walter Benjamin a numit „aura” unui obiect. Aduce obiectul la sine: evită în mod fundamental această inaccesibilitate, că obiectul va deveni vreodată inabordabil sau subminat dacă a devenit așa.

Fotografia dezvăluie interdependențele realității și oferă o diagnoză vizuală eficientă a realității, dacă este tratată în mod corespunzător. Acesta este aspectul de căutare precis folosit de metoda de înregistrare impersonală și inginerească a camerei, ceea ce face ca fotografia să fie mai potrivită pentru înfățișarea obiectelor decât a oamenilor. Primele portrete ale lui Hill și Adamson, Nadar, Carjat și Carroll

produs, se caracterizează prin tehnici de înregistrare încă foarte convenționale, timpi lungi de expunere și altele asemenea. „Aceste imagini au fost create în săli în care fiecărui client i-a fost repartizat un tehnician proaspăt ieșit din ultima școală, dar fotograful le întâlnește doar atunci când descoperă în fiecare client un membru al clasei emergente cu aura care face ca blazer sau papionul cuibărit în faldurile lui. Pentru că simplul rezultat al camerei primitive nu este aura. În această perioadă timpurie, obiectul și tehnica corespund reciproc, mai degrabă decât se separă unul de celălalt în următoarea etapă de declin. În scurt timp, un optician avansat a avut instrumentele care au învins complet întunericul și au surprins fenomenele ca o oglindă. Fotografii din vremurile de după 1880, însă, și-au văzut sarcina mult mai mult în faptul că aura, care a fost împinsă din imagine împreună cu suprimarea luminozității mai mari a întunericului de către lentile, parcă din realitate din cauza degenerarii burghezia imperialistă, femeile – ei considerau sarcina lor ca această aură să mimeze retusul, dar mai ales prin așa-numita presiune a cauciucului”. Tehnologia insuficientă înainte de 1880 le-a lăsat persoanelor fotografiate încrederea și independența; modelul a fost fotografiat abia după ce se adunase. Ulterior, doar ipostaza, masca actorului, a protejat persoana de a fi disecata de camera. Sau a fost camuflat de retușul de după înregistrare, pe care camera a mărit-o. Heinrich Zille a păstrat distanța față de oameni și i-a fotografiat din spate; Și în enciclopedia umană a lui August Sander, de la început, astfel încât oamenii au devenit un simplu tip, dezbrăcat de tot ce este uman în mândria lor transparentă. Fotografia nu este neapărat un mediu filantropic: gestul ei tehnic afectează și încalcă demnitatea umană. Totuși, lucrurile neînsuflețite, străzile pustii fotografiate de Eugè ne Atget, condițiile înregistrate de Walker Evans în numele Fermei-Securitate-Administrație, sunt adecvate cu oamenii care sunt lipsiți de umanitatea lor ca urmare a condițiilor existente, și mai ales cu

echipamentul tehnic pe care Hilla și Bernhard Becher realizează înregistrări.

Drept urmare, fotografia este forțată să vorbească despre lucrurile din imagini. Și nu despre cum au intrat în imagine. Tehnica prezentării este doar în slujba transferului vizual al lucrurilor. Acolo unde nu face asta, unde profită de obiectele fotografiate, împinge în fața lor, face fotografii prost făcute. Lucrurile sunt măsurate. Fotografic, ele se găsesc în concordanță cu aspectul lor, atunci când sunt luate în considerare cu atenție condițiile și proprietățile tehnice pe care structura suportului le conferă fotografiei.

„Putem presupune”, scrie Siegfried Kracauer în introducerea la „investigațiile sistematice” ale fotografiei, „că într-un anumit mediu, realizările sunt mai satisfăcătoare din punct de vedere artistic, cu atât pornesc mai mult de la proprietățile specifice ale mediului. Aceeași idee este inversată: mu, care contrazice în vreun fel esența mediului său – în măsura în care susține efecte care ar fi mai potrivite cu natura altui mediu – rareori se dovedește a avea succes; acele construcții din fier din secolul al XIX-lea, care și-au împrumutat stilul din co-construcțiile gotice, sunt astăzi pe cât de ofensatoare, pe atât de respectabile.”

Fotografia este un mediu realist, îndreptat spre realitate, iar fără realitate nu este nimic, pierdut. Cu toate acestea, realismul lui este un realism specific, realismul constatărilor. Nu are nimic în comun cu conceptul de realism, care vrea să citească fondul social din fenomenele realității înregistrate fotografic, chiar și dintr-o rețetă. Fotografia este un contabil, nu un medic. El reprezintă realismul faptic, motiv pentru care estetica pe care a eliberat-o nu este conform ideilor lui Baumgarten, ci estetică pur faptică, în care frumusețea este ascunsă doar întâmplător. Potrivit oamenilor, un realist este cineva care are încredere în ceea ce poate revizui: cineva care este sobru și fără iluzii. Să facem lucrurile vizibile așa cum sunt, a spus II. Frigyes, „mai bine să vezi o dată decât să auzi de o sută de ori”, spune un vechi proverb chinezesc. Realismul fotografului este realismul pe care pictorii realiști francezi ai secolului trecut l-au pus în piatră și care le-a câștigat pe bună dreptate numele de naturalist. „Realiștii au refuzat să fie considerați artiști. Erau pictori și nimic mai mult. Ei se considerau meșteri pricepuți, detaliul

plin de respect nemărginit pentru el. Astfel, în conceptul lor estetic, realitatea naturii a devenit aceeași cu realitatea opticii. De aici legătura cu fotografia. pentru că pentru fotograf, realitatea naturii este aceeași cu realitatea optică. Pentru cei dintâi, „singura zonă de activitate” este mediul vizibil. Nu poate transfera pe disc decât ceea ce vede optic în fața lui. Pentru „imaginație” este complet absent”. Pictez ceea ce văd, așa s-a repezit caracteristic Edouard Manet, un contemporan al naturaliștilor care pictau „realist”, care nu s-a lăsat încadrat în nici un fel de cutie conceptuală. „Imaginea (fotografică – KH) este un fragment de realitate. Sarcina sa nu este de a servi imaginația a priori.” În cel mai bun caz, fotografia poate fi un document, dovezi în procesul istoric despre care vorbește Benjamin. Un document, un test - poate o dovadă - așa cum lexiconul dtv traduce termenul document.

4.

## Creatorul

O răsturnare socială, nu mai puțin de anvergură și nu mai puțin plină de consecințe decât revoluția burgheză din 1789, a fost necesară pentru a se opune declinului artiștilor plastici recunoscuți oficial, picturii așa cum se practică în saloane și fotografiei practicate de gimnaziu sau fotografi de artă, cererea de realitate ar trebui anunțată din nou. Primul Război Mondial a răsturnat literalmente lumea cu susul în jos. Nu întâmplător un istoric, sociolog și filozof religios precum Eugen Rosenstock-Huessy interpretează acest război mondial drept revoluția lumii reale. Valoarea cea mai valabilă până atunci era considerată mai puțin valabilă decât o bucată de hârtie pe care erau tipărite cifrele inflației rapide. Descoperirea s-a produs mai ales în arte. Se îndreaptă spre o artă al cărei scop declarat este să distrugă complet și fără compasiune ceea ce a însemnat până atunci conceptul de artă, să distrugă idealurile false ale trecutului în așa fel încât adevărul să iasă la suprafață fără încetare. Dada era parola, epater le bourgeois!

Evaluarea fotografiei nu a putut rămâne neatinsă de acest tip de reevaluare a tuturor standardelor. În Statele Unite, unde fotografi nu au călcat în picioare adevăratele greșeli ca în Europa și unde grupul lui Matthew Brady, care includea fotografi atât de mari precum Timothy O'Sullivan și Alexander Gardener, un război, Războiul de Independență american (1861-1865). ) documentate fără rușine și fotografic în deplina sa brutalitate, fotografi precum Alfred Stieglitz și Edward Steichen au renunțat încă o dată la fotografia impresionistă artistică a cărei susținători au fost inițial. Deși în Europa premisele „lim-loms-ului artelor industriale” (Peter Panther alias Kurt Tucholszky) și-au păstrat totuși o vreme în conștiința publicului interesat de artă, precum strălucirea de carnaval de anul trecut în cabinele de la rândurile de case. Sfârșitul iminent a fost însă semnalat de fotografiile lui Heinrich Zille, care în anii patruzeci ai secolului trecut „s-a luminat” în spatele fațadelor marelui oraș Berlin, cele ale lui Eugène Atget, care nu după mult timp a mărșăluit prin Paris pentru a păstra pentru posteritate, precum regretatul Marville, ceea ce fusese distrus, cei ai lui GH Breitner, care a înregistrat procesul dureros din punct de vedere fotografic și pictural, în timp ce Amsterdam a sărit cu capul în epoca industrializării, și cei ai lui Peter Weller, care a cercetat în mod regulat industrializarea sa. patrie mai mică cu camera lui. În orice caz, vechile lor lucrări fotografice au câștigat în sfârșit recunoașterea pentru ei înșiși când creatorii lor erau deja morți. În anii în care au fost creați, nu au jucat nici cel mai mic rol, cu excepția fotografiilor lui Atget. Acestea erau imagini dincolo de viziunea dominantă a artei.

În această situație au apărut în Germania fotografi, a căror intenție era să reorienteze fotografia spre realitate. Nu erau fotografi instruiți. Ei au dobândit cunoștințe de bază despre mediu în timpul practicii lor fotografice. Unul dintre ei a fost asistent pentru o vreme și, întâmplător, a dat peste o cameră și un fotograf, de la care a învățat observarea planificată a realității. Celălalt a primit mai întâi o cameră pentru a „înregistra” experiențele vacanței sale. În cele din urmă, un al treilea copil de doisprezece ani a început să-și perceapă în mod conștient împrejurimile ca un amator, când le-a

fotografiat cu camera sa. August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, oricât de diferite ar fi lucrările lor, reprezintă o atitudine fotografică care ia poziție împotriva contururilor neclare ale fotografiei considerate a fi artistice. Încă de la început, arta lor foto a reglementat cererea pe care, de exemplu, Magdeburger Zeitung a cerut-o fotografiei în 1928: „Oricât de evident ar suna, este întotdeauna necesar să se repete principiul că fotografia este obiectul obiectului (sublinierea lui KH) transfer structural precis." Cu imaginile lor neliniștitor de precise, Sander, Blossfeldt și Renger-Patzsch au exprimat toți o respingere clară a neînțelegerilor încăpățânate despre fotografie. „În măsura în care fotograful reproduce natura în fotografie cu contururi încețoșate și linii curgătoare, el crede că a devenit pictor, că a înlocuit pensula și pânza cu o lentilă sau placa bromo-argint și acum creează „foto impresionistă". artă". Totuși, acesta nu este nici impresionism, nici artă fotografică, ci mai degrabă o neînțelegere prostească --i-i simți pe unul și îl ignoră pe celălalt. Până acum, se credea că posibilitățile artistice ale fotografiei stau doar în maniera curentului actual al picturii și, în acest fel, s-au repezit cu o legătură „pictorală" la ochi pe lângă posibilitățile tangibile pe care fotografia le oferă pe baza legalității sale inerente. . Abia în ultima vreme, chiar dacă foarte sporadic, s-a întâmplat să nu mai simtă nevoia să folosească o astfel de expresie străină, care nu are decât un efect kitsch aici, fiind în afara limitelor tehnicii fotografice. Și s-a maturizat conștientizarea că fotografia poate fi extrem de autocreativă dacă folosești doar instrumentul care ți-a fost dat prin propria ta tehnică." Autorul acestor rânduri a expus problema crucială a fotografiei cu suficientă claritate: primatul irevocabil al tehnologiei. Este atât convingător, cât și de la sine înțeles că primatul tehnicii procesului de reprezentare fotografică face ca poziția creatorului, a artistului, să fie puternic relativă față de cea a pictorului și a sculptorului, care își datorează arta utilizării lucrărilor lucrate manual. unelte. De aceea este de înțeles că artiștii au protestat împotriva încercării de a ridica fotografia la nivelul valoric al artei și i-au acuzat pe fotografi că sunt doar asistenții automatelor. Nu trebuie uitat aici că acei artiști au adus un omagiu „geniului creativ" care nu s-au justificat nici în prezent, nici prin rolul lor real în societatea civilă târzie – în anii de dinainte și de după războiul mondial. În plus, artiștii au ignorat în mod deliberat faptul că modul tehnic de prezentare a unei fotografii limitează „libertatea artistică", dar în niciun caz nu o exclude. Își schimbă doar baza. În plus, respingerea unui procedeu reprezentativ determinat de o tehnică conține o bucată de sentiment idealist transcendent. Potrivit sociologului cultural Arnold Hauser, defectul ideologic al acestei atitudini constă „în primul rând în definiția prea restrânsă a tehnologiei, în înțelegerea greșită a tuturor proprietăților tehnice, în toate producțiile materiale, în tratarea lucrurilor, în orice contact cu obiectivul. realitate." „Desigur, arta folosește întotdeauna calități materiale și tehnice în creațiile sale, lucruri asemănătoare uneltelor, dispozitive, „mașini" și face totul într-un mod atât de demonstrativ încât să putem considera această imediate, această materialitate a mijloacelor de exprimare, această sofisticare tehnică ca una dintre caracteristicile sale esențiale. Arta este poate cea mai senzuală și izbitoare „expresie" a spiritului și, ca atare, este ceva legat de tehnologie, de un instrument. Să spunem că este groaznic – o orgă de cinema". Arnold Hauser consideră că istoria artei poate fi înțeleasă ca „înnoirea

continuă, îmbunătățirea și perfecționarea mijloacelor tehnice de exprimare". Din acest punct de vedere, întrebarea care formă de artă este „mai înaltă", „mai bună", „mai serioasă" sau „care trebuie luată cel mai în serios" este pur și simplu greșită. Deoarece

trece peste problema reală.

Mai importantă și mai legitimă în această interdependență este întrebarea dacă rezultatul procesului de reprezentare fotografică este influențat de puterea tehnicii mecanice aplicate în așa fel încât să nu poarte un caracter pur tehnic. Cu alte cuvinte: folosirea instrumentelor mecanico-tehnice nu dăunează serios echilibrului voinței și aptitudinilor în fiecare proces artistic, voința, imaginația și fantezia se devalorizează în favoarea capacității, care aici este doar abilitatea mașină și activ se va împlini? Pentru că practicarea artei în orice moment este rezultatul unui proces tehnic. Pe de altă parte, faptul că conținutul specific al unui proces tehnic influențează ulterior rezultatul artistic final este o experiență mai puțin familiară. A început să se maturizeze în domeniul artei plastice artizanale tradiționale abia în anii șaptezeci ai secolului XX, după ce fotografia a câștigat recunoașterea generală în lumea artei. De atunci, artiștii din Europa și America s-au îndreptat cu interes sporit către implicațiile tehnice ale propriului mediu cu sloganul „picturii analitice" și în programe extinse de pictură au investigat relația reciprocă dintre instrumentele pictorului și rezultatul vizual.

În ciuda argumentelor convingătoare ale lui Hauser, nimic, desigur, nu poate schimba faptul că, odată cu fotografia, o tehnică a intrat în artele vizuale, care nu numai că a schimbat în mod fundamental rezultatul unui proces de reprezentare, ci și a schimbat complet poziția creatorului: fotograful trebuie să participe. în pregătiri, care încep procesul de creare a imaginii. În schimb, pictorul completează literalmente crearea tabloului său cu ultima lovitură de pensulă. Până atunci, el deține controlul asupra procesului de reprezentare. Munca fotografului are loc înainte ca imaginea să fie creată. Intervenția în timpul și după înregistrare ar falsifica grosolan rezultatul imaginii din punct de vedere structural și, mai ales, din punct de vedere al exigențelor legate de realitatea obiectivă. Fotograful nu are nimic de-a face cu a deveni o imagine în cel mai adevărat sens. Ot își încheie activitatea creatoare acolo unde pictorul își începe activitatea. În momentul în care decide să-și aducă ideile pe pânză cu și confruntându-se constant cu limitările măiestriei sale. În timp ce pictorul are posibilitatea de sinteză picturală – pentru a folosi cuvintele lui Gisèle Freund – în timp ce poate aprinde, transforma, resublinia și armoniza frumos datele realității de pe pânză, atât intelectual, cât și estetic, fotograful are nevoie de o privire care chiar și în cele mai improbabile constelații ale realității pot simți posibilitatea realizării vizuale. Drept urmare, fotograful, ignorând faptul că libertatea sa de mișcare ca artist este limitată, nu este deloc un fel de simplu servitor. În orice caz, libertatea sa nu constă în actul erotic individual care topește o imagine într-o interpretare subiectivă a realității, ci în sensibilitatea sa față de toate fenomenele realității vizibile, în capacitatea sa ascuțită, exactă și infailibilă de a observa, în talentul său. a separa manifestările lumii materiale demne de reprezentare de cele care, din diverse motive, nu sunt potrivite pentru

a aduce urma realității în epoca caracteristică, în care istoria poate fi recunoscută, și posibilele forme de apariție ale realitate la un numitor comun acceptabil. Înțelegere sobră, atentă - în loc de o viziune îndrăzneață care explodează totul! Fotografia cere modestie, înțelegerea esenței sale complet tehnice și, în același timp, respectarea limitelor ei. În plus, fotograful are nevoie și de o cunoaștere intimă a obiectului sau obiectelor pe care dorește să le înfățișeze cu camera sa. În acest sens, latura tehnică a practicii fotografice ar trebui să devină evidentă pentru el. Gisèle Freund vorbește despre „al treilea ochi” pe care îl dobândește. Pe de altă parte, domeniul fotografiei la care lucrați trebuie mereu reexaminat.

Mielótt Roy E. Stryker, inițiatorul și „dirijorul” fotografiei Fram-Security-Administration, a trimis cele peste 20.000 de fotografii care formează o enciclopedie picturală a vieții rurale americane din anii 1930 lui Carl Mydans, un fotograf, pentru a trimite o „poveste”. „(Stryker) despre bumbac, l-a întrebat ce știe despre bumbac. „Nu mult”, a fost răspunsul. Stryker a întârziat călătoria lui Mydans cu o zi și, între timp, a ținut o prelegere cuprinzătoare

l-a ferit de subiectul bumbacului. El l-a educat pe Mydans despre originea bumbacului, cum a fost cultivat, cum s-a răspândit, salariile și condițiile de viață ale plantatorilor și culegătorilor și despre importanța bumbacului pentru civilizația umană, inclusiv rolul său ca factor în comerțul mondial. După aceea, a putut să-l vadă pe fotograf pentru a-și îndeplini sarcina fotografică. Cunoașterea profundă a lucrurilor pe care fotograful le înregistrează cu obiectivul camerei sunt condiții indispensabile pentru performanța fotografică specifică; iar recunoaşterea trăsăturilor picturale într-un aspect al realităţii este o condiţie prealabilă pentru aceasta. Gisèle Freund a comparat fotograful cu „translatorul”. Un traducător care traduce un text dintr-o limbă în alta trebuie nu numai să cunoască ambele limbi până la cea mai mică ramură, ci trebuie să aibă și suficientă sensibilitate, adaptabilitate și empatie pentru a păstra caracterul, rezonanța, contururile și flexibilitatea limbii originale în traducerea. Nu trebuie să fii broder, dar nu te poți descurca fără abilități de scris. Același lucru este valabil și pentru fotograf. Dacă nu este suficient de bine informat și ascuțit la minte, dacă nu se simte suficient de realitate, atunci îi este greu să extragă din realitate imagini adecvate și, în același timp, puternic eficiente - să o asculte literalmente (dacă acest lucru conceptul nu se referă la un alt organ de simț al omului).

Dar ce înseamnă să fii un fotograf bun? Pe baza căror caracteristici iese din milioanele de fotografi din trecut și din prezent? Din ce motiv intri in muzee, pe picior de egalitate cu creatorii de opere de arta care, asemenea pictorilor, desenatorilor si sculptorilor, isi prezinta lucrarile de mana? Deja citat Roy Emerson Stryker pune întrebarea în prefața uneia dintre cărțile sale despre fotografia FSA, în funcție de care criterii profesionale ar putea fi clasificați fotografi care își implementează programul. Au fost cofetari? Sociologi? Jurnaliştii? Educatori? Sunt chiar artiști? Stryker nu a putut găsi o definiție clară. La urma urmei, fotografi ai Fermei-Securitate-Administrație, dacă te uiți mai atent, au fost toate acestea într-o singură persoană.

Ansel Adams, care a devenit extrem de popular în Statele Unite cu fotografiile sale artistice de peisaj, le-a subliniat membrilor FSA că ei erau doar sociologi cu mașinile lor - ceea ce, desigur, nu este un compliment mic. Pe de altă parte, savantul american de prăjituri, Robert Taft, îi numește pe fotografi din Războiul Civil Matthew Brady și tovarășii săi, o reinterpretare care reflectă cu exactitate independența lor. Pe de altă parte, Walker Evans și Dorothea Lange, cei mai mari fotografi din echipa Stryker, se considerau artiști, în timp ce Ben Shahn, care lucra în numele FSA și ca pictor, se bucura de mare prestigiu în Statele Unite la acea vreme. .

Albert Renger-Patzsch, reprezentantul atent al noii obiectivități în Germania, determină valoarea unei imagini fotografice cu o „judecata parțial estetică, parțial tehnică”, „unde vrem să folosim estetica în sensul original al cuvântului, în simţul „percepţiei” şi nu în alt limbaj vag conform.” Explicația a ceea ce înțelege prin „judecata estetică” exclude orice interpretare greșită. Acest lucru relevă fotografia la observare și înregistrare, o sarcină în primul rând documentară. Într-o scrisoare scrisă de Fritz Kempene, pe care a scris-o cu trei ani înainte de moartea sa, la 27 septembrie 1966, el și-a confirmat încă o dată opinia: „O fotografie trebuie să fie un document, dacă nu face asta, atunci aparține grămada de gunoi, unde toate produsele fotografice reprezintă altfel 99,99 % din el. Acest lucru devine de înțeles pentru ei pe baza abstinenței mele totale, în ceea ce privește subiectele și discuțiile lor, mai ales prin păstrarea unei distanțe de artă și evitarea tuturor efectelor.” În această scrisoare, Renger-Patzsch întărește distanța artei față de fotografie, atâta timp cât are grijă de distanța sa față de artă. Discursul său de apărare despre distanța artei rezolvă relația dintre fotografie și artă la fel de puțin ca și hotărârea unei instanțe franceze din secolul trecut, potrivit căreia fotografia trebuie, fără îndoială, să fie clasificată drept artă. La rândul său, Renger-Patzsch a definit fotografia ca un proces grafic „particular”, care nu este nici o artă, nici un meșteșug și care, pe baza „structurii sale mecanice”, este mai potrivit pentru „întâlnirea unui obiect,

mai degrabă decât să exprime individualitatea artistică.

Personalitatea fotografului

Oricât de sigur este că fotografia prezintă o rezistență acerbă la eforturile creatorului ei de a-și realiza personalitatea cu prețul lucrurilor vizate de obiectiv, este și că individualitatea fotografului nu poate fi exclusă complet din fotografia. proces. Întrucât fotograful judecă ceea ce înfățișează, după unghiul de vedere, camera și filmul cu care lucrează, el introduce inevitabil o componentă subiectivă în fotografie. Decuparea realității, obiectele care sunt surprinse de o fotografie, sunt în același timp gravate în înregistrarea finală cu un fel de autenticitate, fidelitate față de original și acuratețe, iar acest lucru nu poate fi realizat într-un grad egal în nicio artă. practicat prin metoda manuală. Totuși acestea sunt fenomenele pe care fotograful fiecărei zile le selectează, le găsește demne de fotografiat și care sunt incluse în film sau placa fotografică într-un mod determinat de manipularea corespunzătoare cu aparatul foto. Obiectivitatea creată de producția nemiloasă a imaginilor tehnice și subiectivitatea celui care operează camera se intersectează. Și nu

numai: cele două momente nu pot fi separate unul de celălalt. Din nou, există două fețe ale aceleiași monede. „Așa se face că fotografia devine o încercare umană de a păstra efemerul: momente solemne, etape ale unei vacanțe, etape ale dezvoltării unui copil. Legat de aceasta este dorinta de a face accesibila experienta personala, acele impresii subiective care nu pot fi descrise in cuvinte, si de a le imprumuta obiectivitate prin intermediul imaginii, care reproduce situatia. Dar tocmai în această încercare de obiectivare a personalului fotografia parcurge calea subiectivității; deoarece este vorba de unicitatea experienței individuale, care trebuie rememorată prin realizarea optică ulterioară. Și anume cu această autentificare: așa am văzut eu, așa, nu am fanteziat. Întrucât poartă marca autenticității datorită procesului său fizic de creație, fotografia este capabilă să obiectiveze subiectivul și, în același timp, să o găsească ca subiectivă. Dacă am vrea să folosim o expresie folosită adesea incorect, dar aici exactă și potrivită, am putea spune: fenomen dialectic.

Această structură dialectică a fotografiei, această împletire completă a obiectivității sobru, corecte, irevocabile și a perspectivei subiective îndreaptă atenția către o dilemă care este contemporană cu fotografia. Dilema va deveni mai mare pe măsură ce tehnologia fotografică va avansa. Această aparentă contradicție poate fi urmărită din faptul că tehnica fotografică a progresat de-a lungul timpului într-o direcție la sfârșitul căreia fotograful a devenit conducătorul obiectului fotografic. Desigur, doar în ceea ce privește tendința sa. Pentru că cu cât marchezi mai mult obiectul fotografic cu instrumentul tehnicii foarte dezvoltate, ca propria ta viziune asupra obiectului, cu atât mai pătrunzător efortul tehnic folosit în timpul înregistrării este ascuns pe cealaltă parte. Cererea contradictorie și ambivalentă a tehnicii se amestecă în dialectica obiectivității și subiectivității mediumului. Ambiguitatea acesteia se manifestă într-un paralelism specific: independența elementului tehnic crește în aceeași măsură cu subiectivismul fotografului. Subiectivismul excesiv și anarhia tehnică joacă inevitabil unul în mâinile celuilalt. Ambele strică imaginea și iau din autenticitatea înrădăcinată în ea și, în consecință, și din valabilitatea ei. Ponderea tehnologiei în fotografie se înclină într-o anumită măsură. Ea sugerează „libertate artistică” perfectă pentru fotograf, posibilitatea de a depăși toate dificultățile sale cu ajutorul tehnicii perfecționate, dar aceasta duce la domesticirea totală a fotografiei și la etalarea pură a arsenalului tehnic.

Gama de mișcare a fotografului este mult mai restrânsă decât cea a pictorului, dar într-un mod special este și mai largă. Este mult mai spațios cu cât fotograful poate înregistra neclintit un fragment nefalsificat din istoria existenței, poate îngheța un moment în dinamica ei și îl poate evidenția permanent pentru memorie. Autenticitatea pozelor sale nu este garantată de semnătura sa, dar

realitatea istorică însăși prin structura tehnică a suportului său. El nu îi distruge realismul faptic, chiar dacă își infiltrează propria părere despre situațiile individuale în reprezentarea fotografică. Totuși, o fotografie este mai reală și cu cât ajunge mai mult la rangul de mărturie istorică, cu atât mai relaxat și mai dispus creatorul ei ia condițiile obiective ale procesului fotografic așa cum sunt date. Responsabilitatea fotografului constă în proporția corectă de cunoaștere a realității, transferul ei tehnic și perspectiva

individuală, iar aceasta este și baza libertății sale creatoare. Fotograful, întrucât camera nu se lasă înșelată, înfățișează realitatea în contradicțiile și diviziunile sale, împreună cu disonanțele ei. Progresul tehnologic oferă armele pentru aceasta. Așa se face că dezvoltarea obiectivelor de înaltă performanță și a filmelor sensibile la lumină, care a avut loc în anii 20 și 30 ai secolului XX, i-a făcut posibil să surprindă acele fenomene ale realității care au fost eliminate din înregistrarea fotografică la începutul anilor. zile de fotografie: pasajele evanescente, trecătoare. . Dacă, de exemplu, Jacob Riis și Lewis H. Hine, cei doi mari reprezentanți ai fotografiei americane de la începutul secolului, cu o atitudine critică din punct de vedere social, aveau nevoie să aranjeze decupajul din realitate pe care doreau să o afișeze separat înainte de înregistrare, deoarece calitatea plăcilor fotografice la acea vreme era relativ lungă, cerea un timp de expunere, apoi fotograful vremurilor de mai târziu a fost eliberat de astfel de restricții. El poate aborda realitatea direct, fără a fi nevoit să se amestece în funcționarea acesteia. În ciuda posibilei sale cooperări individuale – el păstrează distanța. În cadrul unui concept imaginar, care este în cele din urmă important pentru rezultatul imaginii afacerii tale, poți surprinde realitatea cu toate detaliile sale importante. Detaliile pe care le surprinde depind de capacitatea sa de a observa.

Fotografii pot fi împărțiți în două grupuri: cei care se comportă ca reporteri și cei care se comportă ca naturaliști. Membrii primului grup se dedică înfățișării evenimentelor importante sau nesemnificative ale săptămânii, iar scopul lor este să creeze imagini tipice în acest fel. Chiar și jurnaliștii sunt copii ai secolului al XIX-lea și reprezentanți ai unei atitudini sceptice, orientate spre realitate, obiective. Membrii celuilalt grup dezvăluie interdependențele ascunse ale realității cu ajutorul opticii camerei, parcă iluminând sub suprafața acesteia, pătrunzând în ea pentru a face vizibile forțele care lucrează dedesubt cel puțin sub formă de indicii. Anumite fenomene ale realitatii sunt comparate, analizate si contrastate, lasand concluziile rezultate in seama observatorului. Totuși, dacă fotograful se așează asupra unui subiect și îl înfășoară sistematic, dacă afișează fenomenele lumii percepției din toate părțile, aspectul exterior și spatele lor, fără a le ascunde natura punctuală, tranzitoriitatea, actualitatea lor, dacă , în plus, multitudinea de situații vizibile și evenimente posibile o grupează într-o singură structură sensibilă și plauzibilă, în care istoria, istoria umanității și în care toate acestea devin direct vizibile - atunci este cert că mai mult decât un simplu reporter, mai mult decât naturalist, atunci privirea lui are adevărate abilități revelatoare și poate devine un nou tip de artist.

5.

Imaginea fotografică

Esența unei înregistrări fotografice constă în valoarea ei autentică, documentară. Identitatea fiecărui obiect fotografiat există în legătură cu un loc și un timp precis. Locul înfățișat și timpul surprins garantează autenticitatea unei fotografii. fiecare detaliu al rezultatului fotografiei se referă la o constelație a realității care a existat la un moment dat în timp în forma în care a fost surprinsă fotografic. Imaginea fotografică: un document despre mărturia că a

se autentifică această constelație a realității, precum și mărturia celui al cărui punct de vedere și unghi de vedere sunt incluse în poză, și care a acționat obturatorul camerei pentru a înregistra totul și a-l încredința pictorialului colectiv (sau privat). memorie. Dacă fotografia, așa cum spune, elimină evenimentul istoric, iar toate vibrațiile istoriei, chiar dacă par imperceptibile, aparțin deja trecutului, de îndată ce aparatul de fotografiat a devenit pradă, dacă păstrează evenimentul istoric și aduce în prezentul percepției directe, imaginea fotografică este un „înainte” se îmbină cu un „acum”. A privi o fotografie, potrivit lui Roland Barthes, nu înseamnă că ne uităm la o ființă, ci la o ființă. „Deci vorbim despre o nouă categorie de dimensiune spațială: una care este imediată din punct de vedere spațial și una care a trecut în timp”. Locul fotografic își păstrează identitatea inițială, dacă nu ținem cont de faptul că fizionomia lui este comprimată prin metoda specifică proiecției fotografice, în timp ce timpul fotografiat este întotdeauna timpul care a trecut deja. Imaginea pictată, în schimb, reprezintă doar un „aici”. În consecință, a privi o imagine pictată înseamnă a privi o ființă care se desfășoară ca un eveniment independent în timpul fiecărei vizionari și numai în mod secundar (dacă este deloc) iese din ea un „înainte” necaracterizat.

Fotografiile aduc timpul înapoi. Ele schimbă ordinea timpului, întrerup continuitatea și ridică bariere în curgerea timpului. Momentul înghețat al istoriei, care este prezentat grație capacității de reproducere precisă din punct de vedere tehnic a unei fotografii, ajută trecutul la noul său drept și îl îmbogățește în timp. Trecutul capătă o prezență pe care doar prezentul însuși o posedă. Dar această prezență nu este autonomă. Trebuie reînviat prin memorie, imaginație sau cunoaștere pentru a deveni plastic. Necesită comunicarea mentală și deci activă a observatorului. Fără aceasta, prezența înregistrării fotografice nu se poate realiza, orice încercare de a aduce trecutul în prezent și de a-l umple cu viață este un eșec. Pe de altă parte, propria sa interpretare îl aruncă fericit pe spectator înapoi în trecutul său. Fiecare înregistrare fotografică este un memento mori - și nu doar una care re-prezintă o situație pe care o persoană a trăit-o cândva. „Fotografiile mele preferate sunt adesea cele care evocă un sentiment intens al memoriei”, spune Helmut Newton, celebrul fotograf de modă. Iar Siegfried Kracauer citează un loc din opera lui Marcell Proust, lumea familiei Guermantes, pentru a contura sentimentele care apar atunci când privesc fotografiile din trecut: „ceea ce mi-a apărut în ochi într-un mod complet mecanic, când am observat-o pe bunica, a fost chiar o fotografie. Întotdeauna vedem ființele iubite numai în interdependență vie, în mișcarea continuă a tandreței noastre continue, care, înainte de a ne permite impresia pur picturală a trăsăturilor, o scoate din haosul său, o reglează cu forță după o idee care. l-am prețuit întotdeauna și îl adaptăm, îl asortăm cu el. Întrucât în fruntea și chipul bunicii mele a pus toate trăsăturile cele mai subtile și mai statornice ale spiritului ei, din moment ce fiecare privire obișnuită este o amintire a morții și fiecare față iubită este o oglindă a trecutului, cum ar fi trebuit să am grijă de tot ceea ce a devenit dificil și schimbat în ea, unde până și ochii noștri în drama complexă a existenței noastre încărcate de gânduri, asemănătoare unei tragedie clasice, el dă drumul la toate imaginile care nu aparțin intrigii și le păstrează doar pe cele care îi pot face mai mult intenția. viu? ... Și ca o pacientă... M-am uitat la ea, pentru care

bunica mea a rămas mereu o parte din mine și pe care nu am privit-o niciodată altfel decât prin suflet, mereu în același loc al trecutului prin amintiri interdependente, strâns aglomerate prin straturile sale, dintr-o dată în salonul nostru, devenit o componentă a unei lumi cu totul noi, lumea timpului. stând pe canapea, roșcată, grea, slăbită, bolnavă, aplecată asupra unei cărți cu o privire oarecum confuză, o bătrână, aplecată sub greutatea anilor, pe care nu o cunoșteam deloc". Naratorul raportului lui Proust afirmă dreptul de a aminti împotriva imaginii nebinecuvântate a prezentului. Trecutul este luminat de lumina blândă a memoriei. Cu toate acestea, toate fotografiile aduc această lumină a amintirii, chiar și cele care relatează lucruri ciudate. Privitorul este copleșit de durere când se uită la fotografii vechi, fie că sunt fotografiile lui Roger Fenton care înfățișează ororile războiului din Crimeea, fie imaginile lui Jacob Riis sau Lewis Hine, care dezvăluie condițiile scandaloase de viață ale imigranților sau ale copiilor din New York la final. al secolului trecut.în sus. Faptul că toate înregistrările fotografice, care au fost realizate în trecut, păstrează că a

sfâșie decalajul de timp dintre privitor și fecioara înfățișată, dându-l seriozitate pe privitor într-un mod lent, dar neiertător, că cu fiecare secundă de vizionare, el se îndepărtează de condițiile fotografice și se apropie de propria sa moarte, împrumutându-i fotografia o calitate melancolică. Relația complexă spațiu-timp, al cărei izvor este nevoia neclintită de autenticitate a fotografiei, subliniază dimensiunea melancolică.

Cu toate acestea, nu toate subiectele sunt la fel de potrivite pentru reprezentarea fotografică. Sunt subiecte care se intersectează, ca să spunem așa. Dacă vrem să alegem acele subiecte care sunt deosebit de potrivite pentru reprezentarea fotografică, am ajunge în curând la concluzia că acestea sunt subiecte din care poate fi citită istoria omenirii. În schimb, asta înseamnă că acele fecioare care au un anumit caracter atemporal, deși nu ar cădea din punct de vedere tehnic, tot nu îndeplinesc specificul fotografiei. Un exemplu foarte familiar este peisajul. Deși peisajele sunt obiecte fotografice populare și adesea „folosite", eforturile depuse pentru proiecția fotografică a caracteristicilor lor nu aduc de obicei profituri satisfăcătoare. Acest lucru este valabil chiar și pentru imaginile unor creatori cunoscuți. Motivul pentru lipsa cunoscută a forței de persuasiune bazată pe conținut se găsește în faptul că procesul istoric, care este izvorul evoluției umane sedițioase, are loc mai ascuns în peisajele naturale decât, să zicem, în orașe, așezări industriale. , chipurile umane, războiul sau fotografia este unul dintre cele mai atractive și în cel mai izbitor subiect al său, moda. Deși fiecare peisaj cunoscut astăzi este un peisaj cultural, așa că omul l-a transformat – își remodelează fața doar după o perioadă mai lungă de timp; și acest timp mai lung nu poate fi înțeles cu adevărat pentru afișarea fotografică.

Saltul de calitate, care deosebește peisajul fotografiat de acele cadre în care se manifestă permanent activitatea umană, poate fi observat în lucrările controversate ale fotografului german Albert Renger-Patzsch. În măsura în care fotografiile sale cu plante și animale, în ciuda perfecțiunii lor tehnice, a aspectului minunat și a economiei „materiale", în prezentarea segmentelor individuale ale realității și în distribuția subtilă a culorilor în scara aproape nelimitată de gri,

par de-a dreptul goale și în afara timpul concret, în măsura în care s-a săpat în cel mai strict sens al cuvântului, timpul pentru fotografiile tale din zona Ruhr. Nu orice moment, ci un moment complet specific, o perioadă care poate fi identificată cu o certitudine de nerefuzat. Fotografiile arată fizionomia regiunii Ruhr așa cum era la sfârșitul anilor douăzeci și începutul anilor treizeci ai secolului XX: împrăștiate de-a lungul drumurilor încă neterminate, cu casele sale dărăpănate, colibe simple și zidurile ei de foc, care erau nu înnegrită de bombele celui de-al Doilea Război Mondial, ci de aerul prăfuit de cărbune, de risipa industriei. Șirurile de case care dispar brusc, drumurile care se transformă pe neașteptate în fundături, biserica satului care se înalță peste arama unui ansamblu de case – acestea mărturisesc intenția marii urbanism, care însă nu a putut fi realizată pentru că condițiile economice – „ca un fulger din cer” – s-au înrăutățit. Sunt case urbane care se pierd astfel în peisaj, martori ai epocii industriale, nu locuințe rurale. Un proces sălbatic, nedezvoltat, aproape anarhist, sunt memorii blocate, cu urme de murdărie din imaginea unui progres neîntrerupt. Sunt documente ale unui spirit care nu face distincție între aspectele umane și cele peisagistice, atâta timp cât exploatarea fără rezerve a realității aduce suficient profit.

În fotografiile lui Renger-Patzsch se desfășoară o eră de boom și declin aparent arbitrar și fatidic, dar, în același timp, se dezvăluie incertitudinea existenței celor care sunt în primul rând și cel mai intens dependenți de capriciile managementului economic și industrial. Fotografiile lui Renger-Patzsch din regiunea Ruhr au același efect ca și formațiunile geologice. Așa cum pământul este format din straturi de cele mai diverse origini și vârste, acestea sunt, de asemenea, construite din diferite planuri de timp. Au fost scufundate nu doar momentele în care s-a făcut înregistrarea, ci și perioade anterioare, și anume epoca speculațiilor, când casa lui a luat-o în ciuperci, care a scos la iveală o încredere aparent nelimitată în logica firească și forțată a industrializării de anvergură. Fotografiile sunt indici ai istoriei; timpul care este afișat este un timp care s-a întâmplat, o istorie care a avut loc. Ochiul „obiectiv” al camerei a păstrat diferitele etape ale timpului istoric în contradicțiile sale,

în măsura în care execuţia istorică a fost oprită şi fixată pentru o clipă.

„Produsul camerei are caracterul autenticității.” În straturile temporale ale fotografiilor lui Albert Renger-Patzsch, s-a stabilit o fază a istoriei umanității. Imaginile sale sunt fotografii ale locului crimei, despre care Camille Recht scrie în prefața cărții lui Eugène Atget intitulată Lichtbider: documente picturale ale locului crimei numite istorie. Fotografiile lui Renger-Patzsch, însă, au putut fi create în forma lor caracteristică doar în anii douăzeci și treizeci. Atmosfera acestei perioade a fost înrădăcinată în ei, iar aceasta era legată și de perspectiva picturală a fotografului. Punctul de vedere al fotografului nu este mai puțin legat în timp decât fenomenele realității, care sunt apoi surprinse pe film prin obiectivul camerei.

Cât de mult este legată o imagine fotografică de epoca în care a fost creată se arată comparând portretele lui August Sander cu imaginile ulterioare ale lui Irving Penn. Portretele lui Penn sunt impecabile din

punct de vedere tehnic, dar par interesant de goale și contingente. De obicei, Penn și-a plasat „modelele” pe un fundal neutru și astfel le-a izolat în mod conștient de contextul lor social și istoric. Rezultatul: oamenii înfățișați îngheață în ipostaze fără sens, în teci umane care pot fi schimbate între ele. Cu August Sander situația este diferită: chiar dacă îi duce pe oameni în fața unui fundal relativ neutru, aceștia nu își pierd actualitatea. Pentru că în atitudinile pe care le adoptă, vârsta i-a infiltrat cumva automat. Dacă, pe de altă parte, Sander ar fi dus oamenii la teatru ca „aruncătorul lui de pietre”, atunci această curgere invizibilă a timpului ar fi fost întreruptă. Așa se desfășoară procesul specific, care conferă fotografiilor lui August Sander autenticitatea și puterea vizuală, al cărei rezultat este observarea precisă și cunoașterea profundă a întâlnirii fotografice, în timp ce fotografiile lui Penn se îndepărtează complet de ea. Irving Penn a adoptat un aspect al practicii fotografice care și-a pierdut credibilitatea la acea vreme. Același lucru este valabil și pentru puținele fotografii pe care August Sander le-a făcut la sfârșitul anilor patruzeci și după. Le lipsește forța elementară incitantă care a caracterizat lucrările anterioare ale lui Sander.

Ceea ce au în comun imaginile lui Penn și Sander este lucrul fundamental în care sunt, de asemenea, la fel ca și pozele lui Albert Renger-Patzsch: că nu surprind impresii spontane, directe ale realității, ci cele produse separat pentru imaginea fotografică. Desigur, aspectul fiecărei imagini este diferit. În timp ce Sander și Penn prezintă un aranjament pregătit pentru cameră în exterior, Renger-Patzsch a instalat trepiedul pentru camera sa (a luat toate fotografiile de pe un trepied) unde a avut loc o reprezentare eficientă a realității. La fel ca alți fotografi care lucrează cu camere mari de film, și Renger-Patzsch și-a calculat imaginile înainte de a le realiza, atâta timp cât a împărțit cu grijă spațiul imaginii după criteriile unei expresii picturale. Dacă tăietura aleasă a realității nu corespundea ideilor sale despre imagine, a ales una nouă. De aceea a fost uneori criticat pentru că a creat o compoziție a realității în loc să o documenteze. Între timp – Renger-Patzsch și cu el majoritatea fotografilor care lucrează cu camera mare, de la Le Gray la Timothy O'Sullivan la Hilla și Bernd Becher, precum și Stephen Shore – pentru a numi doar câțiva – au manipulat piatra de încercare a realitatea nealterată în favoarea imaginii „echilibrate”, în loc să arate realitatea așa cum este, au înfățișat aspectul frumos și, în cele din urmă, au urmat premisele unei fotografii bine făcute, pe care Disderi a adulmecat-o în secolul trecut, pentru a scăpa de fotografie. a mirosului de „doar” redare realistă a realității, atunci când au încercat o formă pentru ca imaginile lor să găsească, care nu intră în conflict cu schema de divizare a bazei de imagine plată în unghiul taliei sau pătratice într-un mod feroce și de durată și, mai mult, extrem de neplăcut pentru ochi. Desigur, cu calculul pictural au îndeplinit și cerințele de piatră, cele care decurg din existența incontestabilă a convențiilor vizuale consacrate. Dar poate un mediu de imagine precum fotografia, ale cărui mecanisme de transformare, datorită structurii imaginii bazate pe perspectiva centrală, să se supună unor legi asemănătoare cu cele ale picturii obiectelor – în principiu, la prima încercare, să creeze alte formulări de imagine, alți regulatori de imagine decât cele conexe arte vizuale? O suprafață de imagine este elementară

luarea în considerare a regularităților sale nu înseamnă în niciun fel că realitatea care urmează a fi înfățișată trebuie forțată în patul procustean al unei grile de formă rigidă. Mai ales dacă nu subordonezi vocabularul vizual unei culturi lingvistice existente, nu îl poți subordona, deoarece realitatea este gravată direct și automat în imaginea fotografică. Dacă înțelegem compoziția așa cum este definită de teoreticianul și pictorul cehoslovac Jan Mukarovsky, care spune că este „un complex de instrumente care caracterizează arta ca o operă de artă”, atunci nu este altceva decât un vehicul care surprinde în mod eficient persoanele și obiectele care cineva vrea să fotografieze.și îl plasează în imagine cu accente adecvate. In cazul fotografiei, tinand cont de conditiile tehnice ale suportului! În acest fel, nu falsificăm realitatea, mai ales dacă o parte a realității este selectată pentru o reprezentare fără ea.

În plus, tehnica joacă un rol suplimentar în materie de compunere a unei imagini fotografice. Acele mașini care au o sticlă opac, pe care fotograful poate verifica designul imaginii înainte de a fi realizată imaginea, necesită un control jenant de precis și considerat a imaginii. Spre deosebire de camerele cu film mici „mai rapide”, care permit timpi de expunere mai scurti, sunt mai ușor de manevrat și pot fi folosite cu filme mai sensibile, acestea permit fotografului un anumit tip de control asupra imaginii create pentru a se concentra asupra datei date. arsenal de forme . În ceea ce privește distribuția luminii și umbrelor, profunzimea câmpului, doar cunoașterea și experiența condițiilor tehnice pot reduce riscul unei posibile înregistrări nereușite. În cazul aparatelor mici de filmare, însă, riscul de înregistrare nereușită este mult mai mare. Optica netransparentă a vizorului, diferența constantă dintre versiunea imaginii văzute în vizor și imaginea reală decupată, care, datorită aparatului, lasă loc pentru o mare șansă până când imaginea este creată. Fotograful poate încerca să schimbe acest lucru din întâmplare - bazându-se pe experiența sa -, dar nu o poate opri. În această măsură, diferența dintre rezultatele imaginii mașinilor cu film mare și film mic este semnificativă. Primele sunt în mod clar proiectate mai pictural, acuratețea și gradarea nuanțelor lor de culoare sunt uluitoare, în timp ce cele din urmă surprind ceea ce ochiul uman în mod normal ignoră, dar cu prețul că sunt mai aspre și mai superficiale în decupaj. Timpul s-a așezat pe unul, celălalt tocmai a fost confiscat. Faptul că Eugène Atget, Henry Dixon și John Boole, Albert Renger-Patzsch, Hilla și Bernd Becher sau Stephen Shore au renunțat în mare măsură la reprezentarea oamenilor în imaginile lor de mare impact nu este un gest care decurge dintr-un fel de mizantropie. Motivul este mai degrabă de natură pur tehnică. Datorită calității camerei, a filmelor și a discurilor, au lucrat cu timpi de expunere lungi, uneori de câteva minute, orice fel de mișcare, chiar și înclinarea abia perceptibilă a capului, privirea înainte și înapoi a ochilor, ar fi afectat sensibil. uniformitatea expresiei imaginii. Străzile orașelor pariziene și franceze, populate de oameni, pe care Atget i-a păstrat și care l-au entuziasmat pe Walter Benjamin mai presus de orice, nu erau deosebit de potrivite pentru a deveni tablou cu ajutorul unui calcul artistic considerat - calitatea lor magică era provocată de condițiile tehnice. Iar când Roger Fenton a fotografiat câmpurile de luptă din Războiul Crimeei, iar Brady și fotografii săi au fotografiat Războiul civil american doar după ce bătăliile fuseseră deja purtate, ei au dat imaginilor lor o dimensiune care a evocat groază nu prin simpla

reproducere, ci printr-un puternic apel la fantezie. evocă, nu este altceva decât un rezultat forțat al necesității tehnice.

Metode fotografice

Pentru a intra în posesia realității și a prospera cu formele ei complicate și nu întotdeauna de înțeles de apariție, fotografii au dezvoltat relativ devreme metode de reprezentare în care proiecțiile de piatră ale realității se conciliau cu cele ale mediumului. O reprezentare simplă, unidimensională, nu corespunde diversității realității, o simplă imitație îi poluează trăsăturile și nu o pătrunde. Dimpotrivă, orice încercare care este realitate

încercarea de a-i surprinde integral într-o fotografie este la fel de sortită eșecului. În consecință, fotografii au rafinat de-a lungul anilor setul de instrumente al posibilităților fotografice, au dezvoltat strategii care să răspundă nevoilor complexe ale realității complexe, fără ca premisele tehnice de bază ale mediului lor să devină îndoielnice prin măsuri care ar încălca spiritul său tehnic. Istoria de o sută douăzeci de ani a fotografiei este definită în principiu de două atitudini fotografice fundamental diferite. Pe de o parte se află fotografi care doresc să surprindă fluxul realității în niște fotografii simptomatice, tipice sau caracteristice. Ei caută ceea ce Lessing în eseul său despre Laocoon a numit „momentul fertil": „Din natura în continuă schimbare, artistul nu poate avea nevoie niciodată de mai mult de un singur moment, iar pictorul mai ales de acest singur moment, și doar dintr-un punct al vedere ; totuși, dacă lucrările lor sunt terminate și nu le aruncăm doar o privire, ci le observăm, îndelung și în repetate rânduri: atunci este cert că acel moment și un singur aspect nu pot fi alese suficient de fructuos. Cu toate acestea, doar acel moment fertil permite jocul liber pentru imaginație. Cu cât vedem mai mult, cu atât ne putem gândi mai mult la asta. Cu cât ne gândim mai mult la asta, cu atât mai mult trebuie să o vedem." Propozițiile lui Lessing se aplică fotografiilor lui Carjat, Carroll, Steichen și Halsman în același mod ca și fotografiilor lui Fenton, Robert Capa, Hilmar Papel, Adolphe de Meyer, Horst P. Horst sau Dorothea Turbeville – oricât de eterogene în în ceea ce privește subiectul lor, ele sunt capodoperele celor de mai sus. Henri Cartier-Bresson, marele fotograf francez, a inclus alegerea „momentului fertil" ca o componentă inseparabilă în conceptul său pictural – pozele sale sunt concentrate în mod formal pe „momentul fertil". Când arată un coridor al închisorii cu două uși cu gratii, unde un prizonier își pune brațul întins cu mâna strânsă și piciorul stâng peste gratii, arată un moment în care o soartă individuală se transformă într-o soartă simptomatică. În imagine, un aspect al realității este, parcă, îngroșat, prin care factorul individual se extinde la cel general. Situația este exact aceeași și cu faimoasa poză a lui Robert Capa, pe care a făcut-o cu un soldat din Războiul Civil Spaniol, în care soldatul este lovit brusc de glonțul fatal în timpul atacului, iar arma îi scapă din mână în mijloc. de moartea lui. Această imagine a devenit un simbol al protestului împotriva naturii complet inumane a războiului. Așa cum un fotograf de sport surprinde săritorul în înălțime în vârful arcului său, unde rezistă doar o fracțiune de secundă, Cartier-Bresson sau Capa surprind realitatea în culmile sale evanescente. Totuși, ceea ce creează uneori un sentiment de lipsă în raport cu aceste tipuri de fotografii este pericolul neîndoielnic ca

fotograful să nu înfățișeze „momentul fertil” al realității, ci doar o glumă a realității în prim-plan. Cu micile aparate de filmare, care te tentează cu posibilitățile lor aproape nelimitate, acest tip de fotografie poate duce la aventură cu puțină responsabilitate pentru creator. În fotografiile de aventură, proprietățile revelatoare ale fotografiei sunt pervertite.

Pe de altă parte, mediul fotografic abia fusese descoperit încă, iar fotografi se străduiau deja să depășească abrevierile esențiale ale realității prin fotografierea printr-un nou proces pictural. S-au străduit să reproducă imaginea în continuă schimbare a realității în serii de fotografii în loc de imagini individuale. În primul rând, desigur, standardul echipamentului tehnic a limitat semnificativ libertatea de mișcare a fotografului, dar deja la sfârșitul anilor patruzeci ai secolului trecut - după cum știm de la Helmut Gernsheim - fotograful de la Hamburg Hermann Biow a lucrat la planul de o „galerie națională de fotografii portrete”, „care include 126 de portrete realizate înainte de moartea sa de către un (în 1850 – KH) a fost publicată sub formă de litografie”. Oricum, Matthew Brady din Washington a avut un gând similar. Ca istoric, a cerut ca toate fosilele din viața politică a Statelor Unite să fie arse într-o galerie de portrete. Ceea ce era nou la aceste întreprinderi a fost că au fost concepute în spiritul completitătii. Ambițiile enciclopedice au atins în curând apogeul în Franța, într-un comision către fotografi selecționați pentru a păstra întregul monument istoric al țării. Fotografi celebri precum Baldus si apoi Atget s-au remarcat in acest domeniu. Cel mai ambițios astfel de plan a fost, fără îndoială, fotografia Farm-Security-Administration sub Roy E. Stryker. Planul lui Stryker de a crea cea mai cuprinzătoare enciclopedie vizuală imaginabilă a Statelor Unite a fost oprit când Congresul din anii 1940 a trecut pur și simplu.

și-a declarat sarcina de a fi un ziar. Dacă ne uităm la fotografiile din zonele rurale ale Americii făcute de fotografi precum Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Walter Evans, Russel Lee sau Gordon Parks în anii 1930, dezvoltăm involuntar o imagine autentică a unei țări și a locuitorilor ei – o imagine a muncii lor sau a șomajului, a decalajului lor trist, a orașelor, satelor și fermelor lor, a problemelor lor domestice și sociale.

Din metoda enciclopedică provine reprezentarea comparativă, analitică, practicată de Benjamin Stone, Karl Blossfeldt, August Sander, Hilla și Bernhard Becher, precum și de Neal Slavin și Eve Sonneman. În timp ce Stone, în calitate de parlamentar, a fotografiat tot ce s-a întâmplat în jurul Camerei Comunelor britanice, și și-a surprins contemporanii mai ales cu ocazia unor activități rituale sau sărbători care erau în pericol de dispariție. Karl Blossfeldt și August Sander au lansat două investigații cu ambiție științifică, ca să spunem așa. Blossfeldt a folosit instrumentele fotografiei comparative pentru a analiza legile secrete ale structurii plantelor native, iar Sander a creat o sociologie vizuală completă a oamenilor din Republica Weimar. El a clasificat oamenii în funcție de clase și ocupații și i-a clasificat în funcție de comportamentul lor specific. Sander nu și-a putut termina munca, listele sociale naționale l-au lipsit de profesie. Pe baza temerii legitime că metoda lui Sander ar fi expus rădăcinile fascismului pe fețele și atitudinile oamenilor, această interdicție nu

ar fi trebuit să surprindă pe nimeni. Funcția de proiecție între fotografia enciclopedică și reprezentarea fotografică comparativă este îndeplinită de reportaj. Raportul lui Alois Lõcherer din 1850 despre transportul statuii Bavaria din München de la turnătorie până la locația actuală poate fi deja judecat. Raportul are un nucleu narativ, dar nu se străduiește atât pentru o prezentare cuprinzătoare a subiectului său fotografic, cât și pentru o acoperire imagine cu imagine, care are atât intenții revelatoare, cât și intenții revelatoare. Dezavantajul fotografiei limitate la o singură imagine este echilibrat de suprapunerea continuă a acesteia. Poate reproduce diferitele nuanțe ale realității mai adecvat și mai bine decât o singură fotografie. Reportajul este una dintre cele mai populare metode de fotografiere, precum și una dintre cele mai eficiente. Jacob Riis cu imaginile sale cu mahalalele din New York schimbă cu forță condițiile sociale, Lewis Hine ia măsuri importante cu rapoartele sale șocante despre munca copiilor, Erich Salomon și Felix H. Man cu Stefan Lorant, editorul, ca fondatori ai fotojurnalismului, anii douăzeci În Germania, marile puteri ale lumii au fost aduse mai aproape de cititorii ziarelor ilustrate într-un mod neobișnuit. Acesta este modul în care raportul a lărgit cu siguranță orizonturile și conștientizarea oamenilor.

Notă finală

Acest eseu nu poate și nu vrea să răspundă la toate întrebările fotografiei. Scopul a fost acela de a atrage atenția asupra unui mediu vizual care, deși nu poate fi șters din istoria noastră, se confruntă totuși cu serioase dezbateri din punctul de vedere al artelor vizuale, cel puțin în Germania. Lăsați acest articol să vă încurajeze. Acum, nu am vrut să decidem dacă fotografia este artă sau nu. Dar dacă ne dezlipim problema de orice controversă și ne gândim la argumentul sociologului de artă Arnold Hauser, conform căruia operele de artă sunt expresia straturilor sociologice, psihologice și estetice și, prin urmare, se află întotdeauna la intersecția acestor trei aspecte care se presupun reciproc, care trei aspecte își iau în egală măsură partea din rezultatul artistic, conform acesteia fotografiile pot fi în principiu opere de artă. Nu în ultimul rând, această lucrare își propune să fie un discurs de apărare pentru fotografie. Și un apel ca lucrările sale să primească o recepție fără prejudecăți și în muzee.

Victor Burgin: Practica fotografiei și teoria artei

eu.

..... o simplă reprezentare a realității nu a spus niciodată atât de puțin despre realitate. Dacă fotografiem doar lucrările Krupp sau fabricile AEG, probabil că nu aflăm nimic despre ele. Realitatea reală a alunecat mai departe: în funcție. Relațiile umane eldologizate, precum fabrica, nu mai exprimă relațiile umane în sine. Deci ceva trebuie construit, ceva creat este muvi."

Această afirmație a lui Brecht a fost citată de Walter Benjamin în articolul său The Short History of Photography. În anii care au trecut de atunci, s-a acordat o atenție sporită investigației mecanismului sensului, deoarece rezultatele acestuia sunt extrem de importante pentru toți cei care construiesc sensul din aparențe. Dar – în afară de filmul de acum – influența acestei teorii artistice s-a limitat până

acum la puținele moduri de exprimare care sunt de obicei asociate cu markerul jurnalistic de „conceptual”. Realizarea artei conceptuale – pe lângă faptul că a subliniat rolul central al teoriei – este că a făcut din fotografia un instrument important pentru practică. Acești pași au făcut ca separarea categorică a artei și a fotografiei să fie și mai nefondată și lipsită de sens. O singură falie marchează o graniță în artele de astăzi, cea dintre majoritatea purtând încă bagajul estetic al romantismului, formalismului romantic (modernismului) și artei care se abate de la acesta.

Benjamin a descris în mod adecvat dezbaterea despre meritele picturii și fotografiei, care a fost „... înșelătoare și confuză... a fost de fapt expresia unei transformări istorice mondiale, a cărei transformare ca atare nu a fost realizată de niciunul dintre cei doi parteneri. ." În secolul al XIX-lea, artele picturii și sculpturii au căzut într-o criză din care nu a existat nicio ieșire. În procesul de democratizare, ei s-au înstrăinat din ce în ce mai mult de mediul lor social, iar inventarea fotografiei și utilizarea acestei descoperiri ca mijloc de reproducere în masă au dat o altă lovitură statutului șocant al artelor. Studiul lui Benjamin, intitulat Creația în era reproductibilității tehnice, analizează schimbarea de funcție a creațiilor, care s-a produs de îndată ce reproducerea lor mecanică le-a separat de valoarea lor cultică de obiecte autonome. Benjamin crede că această întâlnire a fost și o pierdere pentru fotografie; în principal pentru că „teoreticienii fotografiei s-au luptat o sută de ani cu acest concept fetișist și fundamental anti-tehnologic al artei – și bineînțeles că nu au realizat nimic în lume”. S-au angajat să-l demonstreze pe fotograf în fața instanței, pe care l-a răsturnat”.

Dominanța concepției fetișiste și anti-tehnologice a artei nu s-a diminuat deloc de când Benjamin a numit-o pe numele său. Și odată cu aceasta vine și o înțelegere la fel de fetișistă și anti-tehnică a creării sensului. Mulți fotografi cred că semnificația poate fi găsită în lume ca iepurii de pe un deal și, prin urmare, nu aveți nevoie de nimic mai mult decât talentul de a-i recunoaște și oarecare abilitate de a-i fotografia. Recunoscutul, dar nevăzut, je ne sais quoi transformă practica în artă. Dar acest moment al adevărului, pe care oportunistul fotografic îl așteaptă cu degetul pe buton, este la fel de o mistificare ca și conceptul de creativitate autonomă.

Culegând ediția broșată a fotografiilor Dianei Arbus, pot citi părerile a două „autorități”. Unul dintre ei glumește cu mine că „fotografiile lui... tratează mai degrabă realitatea privată decât cea socială... Subiectul lui real este nu mai puțin decât viața interioară de o singură dată a oamenilor pe care i-a fotografiat”. Celălalt, după ce a raportat că Arbus a devenit o „legendă”, spune următoarele despre pozele sale: „... Cred că puterea lor vine din demnitatea lor”. Ideea tipică a atitudinii estetice romantice care predomină până în zilele noastre este că în mod normal aparențe ne ascund esența unică a lucrurilor și a oamenilor, care poate fi apoi dezvăluită de mintea de foc a artistului. Luxul tipic al „criticii de artă” impregnată de astfel de idei este că poate vorbi mai clar despre ceva care este deja incert în sine.

Acum să ne uităm la pozele lui Arbus: pe șezlonguri, de exemplu, vedem o familie – poate cea mai importantă unitate structurală de bază a

societății. Conceptele de legitimare și consolidare de importanță centrală aparținând acestei unități se referă la dezirabilitatea, „intimitatea” și virtuțile vieții de familie. În epoca noastră definită de reclame stradale, presa populară, televiziune și reclame, aproape că nu trece o zi fără a întâlni vreo reprezentare vizuală a familiei. Un exemplu de astfel de reprezentare este imaginea afișată lângă versiunea Dianei Arbus (o familie veselă într-o fotografie publicitară) - și orice comentarii suplimentare sunt inutile. Sau uită-te la pozele din al doilea rând. Trăsătura murdară a celor două fotografii Arbus – (femeie dezbrăcată și travestit) – este identitatea ipostazei prezentate, care este un semn convențional al dezirabilității sexuale care este, cel puțin în principiu, legat de disponibilitate. Deși probabil că rădăcinile sale se întorc în altă parte, ea aparține vocabularului vizual al „fotografiei stea” din timpul nostru. Ceea ce face ironic acest citat formal în Arbus este că este împletit cu conținut anormal.

Dacă ne uităm la fotografia gemenilor identici, efectul ei se datorează în mare măsură faptului de similitudine, în timp ce efectul fotografiei de presă (un cerșetor alergând lângă o trăsură) văzută lângă ea se bazează pe diversitatea fobicei sale. elemente. Fără îndoială că una este opera „geniului”, în timp ce cealaltă este doar un „moment al adevărului” norocos.

Ideea este că orice fel de „dispoziție” și „sentiment” creat de aceste imagini, sau „mesajul” deschis transmis de acestea, nu este ceva individual și misterios, ci depinde de cunoașterea de zi cu zi a reprezentărilor tipice ale celor mai comune fapte sociale. și valori; adică de la cunoașterea modului în care obiectele provoacă și modelează ideologii și cum toate acestea trec printr-o nouă transformare prin fotografii. Pentru a aprecia astfel de acțiuni, trebuie mai întâi să scăpăm de iluzia că camera se află în fața unor obiecte neutre.

II.

Este clar că fotografia se poate face doar acolo unde există lumină și material reflectorizant. Mediul nostru material este construit din acest material , în care suntem diferențiați în dur și moale, viu și neviu etc. materiale, diversificam diverse lucruri. Desigur, fotografia oferă imagini ale acestor „lucruri”, dar lucrurile nu sunt niciodată pur și simplu lucruri pentru noi. Omul își proiectează nevoile fizice asupra lumii și atribuie o valoare de utilizare lucrurilor care se găsesc în mediul său (de exemplu, el pune în contrast ceea ce este comestibil cu ceea ce nu este plăcut). Dintr-un ko, care inițial este doar material brut, fizic, uneori formează un ciocan și alteori un topor. Putem spune că ciocanul și securea aparțin aceluiași sistem de obiecte, în cadrul căruia, în ciuda asemănării lor, ele diferă în funcție de caracteristicile lor observabile - contondente și ascuțite. Aceste caracteristici sunt semne ale utilizării lor reale sau posibile și, în același timp, sunt amprentele activității umane. Este clar că nu mai sunt simple fragmente de rocă. Ele sunt încă aceleași în ceea ce privește materialul, dar forma lor este diferită - au dobândit un sens.

Deci, toate bucățile de cod anterior „tăcute” din mediul nostru sunt înconjurate de o astfel de semnificație împrumutată. Unul este de o anumită duritate, să zicem obsidian și „pentru un topor”; celălalt este

tare și greu, să zicem granit și „potrivit pentru un ciocan”; a treia stamină este spumoasă și „scrubabilă”.

Diferențele atribuite obiectelor materiale sunt transformate în secvențe sonore. De acum înainte, tocitatea sau claritatea este indicată de convențiile variațiilor sunetului. Cuvântul „plicit” sau „ascuțit” este format din strigătul uman – care în sine este doar „material sonor” brut, fizic, la început. Atât producția materială, cât și cea lingvistică provin din nevoia de organizare a mediului. Persoana care face lucrarea trebuie să învețe cum să separe și să conecteze materialele lucrării sale. Trebuie să înveți cum să transformi naturalul (tuse, strigăt) în cultural (topor, cuvinte). Limbajul este una dintre operele omului, unul dintre instrumentele cu care își organizează mediul. Un instrument folosit pentru a efectua o anumită clasă de operațiuni de mediu. Dar este și un instrument dublu distins: nu numai pentru socializarea tuturor acțiunilor instrumentale, ci și pentru crearea abstracțiilor care fac ca aceste acțiuni să facă parte dintr-o anumită cultură.

În momentul perceperii lor, obiectele sunt imediat plasate într-un sistem inteligibil de relații (nu există o astfel de realitate care să vină înaintea camerei); adică li se acordă un loc în cadrul unei ideologii. Conform interpretării sale cele mai generale, ideologia este complexul de afirmații despre lumea naturală și socială pe care o anumită societate le acceptă ca o descriere reală a naturii lumii și a evenimentelor sale. Ideologia este totalitatea realităților vieții de zi cu zi luate de la sine înțeles, determinarea predeterminată a conștiinței individuale, sistemul de referință comun al acțiunilor individuale. Ideologia poate lua forme infinit de variate; trăsătura sa esenţială este că este contingent, iar faptul contingenţei sale este suprimat în ea.

În sensul clasic marxist, ideologia este percepția tuturor lucrurilor istorice și contingente ca atare, date naturale și neschimbabile. Esența ideologiei în această interpretare este că nu este altceva decât „falsa conștiință” a individului asupra propriilor sale condiții reale de existență. Marx, de exemplu, a afirmat că convingerea comună a muncitorilor din fabrică și a muncitorului că munca poate fi cumpărată în mod corect pentru salarii este o mistificare. Iluzia ascunde faptul că, întrucât valoarea mărfii depinde de munca investită în ea, producătorul îşi însuşeşte drept profit ceea ce ar trebui să aparţină muncitorului: profitul este salariu neplătit. Dacă acest tip de imagine este încorporat în ideologia dominantă, el se conturează și în formele dominante ale limbajului. De exemplu, se spune că oamenii care speculează pe acțiuni sau cursuri de schimb „fac bani”. Cu toate acestea, în sensul original al cuvântului, nu se pune problema, deoarece aceasta este sarcina Monetăriei Regale. Și nici speculatorii nu creează bogăție - spre deosebire de muncitorii productivi. Termenul de „a face bani” ne prezintă, astfel, faptul mai puțin fermecător că încă o dată însuşirea bogăţiei are loc ca o mistificare, ca un spectacol de prestigiu de nicăieri.

Lucrările umane servesc la comunicarea ideologiilor la fel de mult ca și formele lingvistice. Dacă îmbrăcămintea ar fi pur și simplu funcțională, cu greu am întâlni uniformitatea statică a îmbrăcămintei din China Populară sau uniformitatea dinamică de pe Drumul Regelui.

Toate lucrurile materiale presupuse funcționale care apar în lumea noastră sunt clasificate ca variante de obiect și integrate în sistemul de obiecte. Cu cât gama de variante de subiect este mai largă, cu atât posibilitățile semantice sunt mai bogate (se poate „spune” mai mult cu mașina în Vest decât în Est). Aceasta nu este doar o chestiune de „simboluri de statut”: conceptul este pe cât de ambiguu, pe atât de universal. Ideologia totală a societății își lasă amprenta asupra producției de obiecte materiale — sare, consum, de asemenea. Chiar și peisajul natural este însușit de ideologie atunci când percepția lui antropocentrică îl clasifică drept „frumos”, „ostil” sau „pitoresc”.

Astfel, tot ceea ce constituie realitatea pentru noi este impregnat de semnificații. Aceste semnificații sunt produsele contingente ale istoriei, iar integralitatea lor este o reflectare a ideologiei noastre. Perspectiva teoretică în acest sens

o poți recunoaște, dar percepția de moment nu o recunoaște niciodată. În cuvintele lui Stephen Heath: „La nivelul acceptării absolute, sensul ar fi — paradoxal — simultan peste tot și nicăieri: peste tot în claritatea perfectă a realității direct și întotdeauna inteligibile; și nicăieri, pentru că această experiență de realitate simultană izomorfă cu neinițiați reduce procesul de cunoaștere la procesul de realizare.”

Această îndepărtare a subiectului de realitatea detașată și neutră în „atitudinea naturală” (Husserl) nu crește decât dacă privim lumea printr-o lentilă. Când vizorul îl comprimă într-un singur plan, iar vizorul îl taie în dreptunghiuri obișnuite, înclinate în talie, vedem lumea și mai îndepărtată și mai nemișcată („împușcătura” lui cu pistolul ținut asupra lui a ucis deja un fotograf de presă) . Naturalitatea aparent deschisă a lumii este înșelătoare în fața camerei. Obiectele dinaintea mașinii sunt deja folosite în producerea de rapoarte, iar fotografia nu are de ales decât să lucreze cu aceste rapoarte. Prin urmare, trebuie să dăm socoteală despre etapa „prefotografică” a producției fotografice a reportajului.

Distribuțiile contradictorii care vizează semantizarea obiectelor și ascunderea intenției comunicative formează tema principală a multor scrieri ale lui Roland Barthes. În Mitologii, Barthes oferă o critică de inspirație marxistă a reprezentărilor colective ale societății burgheze — fotografii, expoziții, gătit, reportaje etc. Burghezia — „clasa socială care dorește să rămână anonimă” — își manifestă ideologia (pentru Barthes: „mitul”) ca natură. Barthes încearcă să demistifice în mod constant această „natură”; mai mult, sistematic, pentru că după el mitul este un sistem și formă de comunicare. Prin urmare, nu am obține nimic dacă am încerca să diferențiem obiectele mitice individuale în funcție de materialul lor. Chiar și conceptul de „obiect mitic” nu se poate baza decât pe cunoașterea sistemului pe care îl servește; prin urmare, mitul are limite formale, nu există materiale... orice obiect din lume poate trece de la o existență închisă, tăcută, la o stare orală care permite însuşirea socială."

Ca exemplu al modului mitic de vorbire, Barthes analizează imaginea de copertă a lui Paris-Match - înfățișând un tânăr negru în uniformă. Soldatul care salută se uită spre pământ, nu există nicio îndoială că se uită la tricolorul care se dărâmă”. Barthes insistă că sensul mai restrâns al imaginii este incontestabil: un negru plătește tribut în

mod francez. „Dar naiv sau nu, văd foarte bine ce înseamnă asta pentru mine: Franța este un imperiu imens, iar toți fiii săi – indiferent de culoarea pielii lor – servesc sub steagul său și nu poate exista un argument mai bun împotriva detractorilor. a presupusului colonialism decât acesta zelul negrului în slujba așa-zișilor săi asupritori”.

Semnificația naturală pare să fi fost scoasă din imagine aici și este doar transformată într-o formă goală și servește la absorbția conținutului ideologic. Însă, de îndată ce o rezolvăm, sensul strâns revine. Așa cum nu pot privi parbrizul și peisajul în mișcare în același timp în timp ce conduc, nu pot înțelege în același timp sensul apropiat și motivele ideologice - este un joc continuu „tic-tic-tic-tic”. „Pentru formă, sensul este recipientul momentan al elementului tort, o bogăție îmblânzită pe care o poate evoca rapid și apoi o poate respinge din nou... Mitul este definit de această ascunzătoare constantă a sensului și a formei.” Potrivit lui Barthes, sensul apropiat este doar „alibiul” mitului.

„Alibi”, „chic-chic”, „hide and seek” – acumularea de metafore care încearcă să surprindă intuiția este o strategie binecunoscută. Cu toate acestea, Barthes face și o încercare de a oferi o descriere structurală, nemetaforică, a funcționării mitului - indiferent de modurile individuale de manifestare. În cele din urmă, el apelează la scheme care pot fi trase din lingvistică.

Descrierile structurale ale fenomenelor sociale care necesită un model lingvistic pot fi considerate o strategie „structuralistă”. Nu este momentul potrivit pentru a revizui așa-zisul structuralism. În orice caz, este clar că orice fenomen poate fi descris cu concepte structurale, cu excepția cazului în care este complet amorf, caz în care cuvântul „structură” nu duce la noi perspective.

În esență, putem accepta opinia conform căreia: „Structuralismul există doar în ochii celor care nu participă la el”. Din acest motiv, subliniez că în cele ce urmează nu voi descrie structuralismul, ci un singur mod sau tip de analiză structuralistă, în primul rând tipul asociat cu numele lui Roland Barthes - mai îndeaproape, autorul cărții Mythologies, The Elements of Semiology și Système de la Modet la Barthes – este conectat. După ce structuralismul a devenit atât de la modă în anii 1960, cel puțin în Franța, celor care se ocupă doar superficial de textele au acum ocazia să considere totul depășit. Cu toate acestea, cadrul clasic al analizei structuraliste „trăiește periculos ca orice altă presupunere științifică” – până când este înlocuit de un sistem de ipoteze care promite mai mult. În cuvintele lui Barthes: „Dacă vom urma cu adevărat principiul empiric al lui Hjelmslev și definim științele sociale ca limbaje interdependente, exhaustive și simple - adică operații - atunci fiecare nouă știință ar fi un nou limbaj, al cărui subiect este meta precedent. -limbajul și în același timp sensul de bază al tuturor acestor „descrieri” vizează un obiect real; În felul acesta, istoria științelor sociale ar fi într-un anumit sens diacronia metalimbajelor și toate științele – inclusiv, desigur, semiologia – ar purta cu bucurie în sine semințele morții sale sub forma limbajului menit să vocea bătrânului.” Textele descrise mai jos au fost comentate de multe ori în altă parte și reprezintă o parte a istoriei semiologiei. Cu toate acestea, nu mi-aș lua libertatea de a

le reanaliza în acest moment, deoarece arta britanică și americană, teoria și practica fotografică încă nu le-au confruntat.

III.

Într-una dintre scrierile sale din 1966, Roland Barthes a remarcat că „Proeminența problemelor lingvistice într-o asemenea măsură îi deranjează astăzi pe mulți care o văd doar ca pe o modă exagerată... cu toate acestea, trebuie să descoperim limbajul la fel de bine ca stăpânul lumii: pentru secolul nostru, poate că aceasta este tocmai cele două cercetări care își vor lăsa amprenta asupra lui.”

În Elemente de semiologie, Barthes a sugerat să generalizăm în mod provizoriu modelele descriptive ale lingvisticii structurale la alte sisteme de semne decât limbile naturale: „Singurul scop al Elementelor enumerate aici este de a obține din lingvistică concepte analitice pe care le presupunem a priori a fi suficient de generale. la asta, cu ajutorul lor, putem începe cercetările noastre semiologice.” Barthes a pornit de la opera lui Ferdinand de Saussure, un lingvist elvețian, a cărui lucrare intitulată Introducere în lingvistica generală a fost publicată în 1916, la trei ani după moartea sa. În această lucrare, Saussure a concluzionat: „Ne putem imagina așadar o știință care ar studia viața semnelor în cadrul vieții sociale; aceasta ar face parte din psihologia socială și, în consecință, din psihologia generală, pe care noi (pe baza cuvântului grecesc semeion „semn”) o numim semiologie. Aceasta este menită să ne învețe care sunt semnele și ce legi le guvernează. Deoarece semiologia nu există încă, nu putem spune cum va fi, dar are dreptul să existe, iar locul ei este prestabilit.”

Saussure a prezis că lingvistica va deveni inevitabil parte a acestei științe generale a semnelor. Barthes, pe de altă parte, șaptezeci de ani mai târziu a făcut următoarea observație: „... deși Semiologia lucrează inițial cu materiale non-lingvistice, mai devreme sau mai târziu trebuie să se ciocnească de limba (în sensul cotidian al cuvântului), deoarece limbajul nu este doar un model, ci o componentă, proiector de semnal sau țintă. Cu toate acestea, acest limbaj nu mai este chiar același cu obiectul lingvistului: o limbă secundară, ale cărei unități de bază nu mai sunt moneme sau foneme, ci fragmente de vorbire referitoare la obiecte sau episoade mai mari, care – deși sensul lor este baza limbajului. – nu poate exista niciodată independent de limbaj. Astfel, semiologia este probabil destinată să fie absorbită de translingvistică. ... Este un fapt că trebuie să ne confruntăm cu posibilitatea ca declarația lui Saussure în adversarul său

se dovedește: lingvistica nu este o parte a științei generale a semnelor, sau chiar o componentă distinsă, dar semiologia este o parte a lingvisticii.”

Elementele de semiologie se bazează pe discutarea a patru perechi de concepte dihotomice, care dau titlul fiecărui capitol al cărții: Limbă (Limba) și vorbire; Semnificator și semnificat; Sintagma și sistem; Denotație și conotație. Primele trei perechi provin din Introducerea lui Saussure, iar ultima din scrierile lingvistului danez Louis Hjelmslev. În capitolele individuale, Barthes oferă mai întâi o

descriere destul de detaliată a conceptelor lingvistice, apoi se întoarce la posibila lor aplicare în afara lingvisticii.

Limbă și vorbire

Totalitatea experienţială a fenomenului limbajului (le langage) are rădăcini diferite – psihologice, fiziologice, fizice, sociale etc. - totalitatea evenimentelor. Saussure și-a dat seama că, dacă lingvistica trebuie să fie dezvoltată ca știință, subiectul ei trebuie scos din această mizerie fenomenologică. Din acest motiv, s-a gândit la o lingvistică generală care, înainte de a examina fiecare limbă separat, furnizează toate conceptele care pot fi folosite pentru a izola obiectul real al cercetării lingvistice. Numele acestui subiect pentru Saussure este la langue. Langue („la partie social du langage") este un obiect pur instituțional: „Este un set care s-a depus în vorbitori aparținând aceleiași comunități prin practica vorbirii; un sistem gramatical care există practic în fiecare creier sau, mai precis, în creierul indivizilor aparținând unui grup. Căci limbajul nu este complet în nimeni; trăiește în forma sa perfectă numai în comunitate". Parola, în schimb, este selecția intonației pur individuale, a incertitudinii, a greșelilor, a accentului etc.: „Separând limbajul de vorbire, separăm și socialul de individ, esențialul de incidental și mai mult sau mai puțin accidental. ."

Majoritatea lingviștilor moderni sunt de acord cu necesitatea metodologică de a separa langue și parole. Mai mult sau mai puțin aceeași distincție se aplică în conceptele lui Chomsky de „competență" și „performanță", dar criteriile de distincție sunt diferite. Din punctul de vedere al sarcinii noastre de față, este suficient să remarcăm că, potrivit lingviștilor, enunțurile individuale sau actele de vorbire (parola) sunt dovezi empirice ale sistemului (limbajului) care stau la baza lor și este înțeles de comunitate. Acest sistem de elemente, reguli și relații determină caracteristicile structurale comune ale enunțurilor individuale, iar lingvistul se străduiește să descrie acest sistem.

Trebuie să subliniem două fapte importante în acest moment: 1) elementele sistemului sunt determinate exclusiv de relațiile lor cu alte elemente ale sistemului; 2) dezvoltarea și condițiile istorice nu joacă un rol în descrierea sistemului. Punctul 1) se referă la percepția lui Saussure asupra valorii, iar punctul 2) la poziția sa asupra descrierii „statice" sau sincrone.

Barthes notează că ideea de valoare depsihologizează și apropie lingvistica de economie." Atât economia, cât și lingvistica creează un sistem în care se schimbă lucruri diferite între ele (muncă și salarii, semnificant și semnificat), iar lucruri similare sunt opuse unele cu altele: un ban poate fi schimbat cu un ziar sau un baton de ciocolată şi în acelaşi timp şi într-un sistem în care contrastează cu twopence şi zecepence. Cuvântul francez „mouton" (oaie) se aplică atât animalului viu, cât și cărnii fierbinți servite; în timp ce engleza „muton" este doar pentru carne. Valoarea termenului englezesc „mutton" derivă parțial din faptul că și termenul „oaie" trăiește alături de el – adică din opoziția fôtt/alive.

Conceptul de valoare este fundamental important în analiza structuralistă. Acest principiu neagă că elementele unui sistem pot fi considerate indivizi valid substanțiale: „Vorbim despre identitate, de exemplu, în legătură cu două trenuri expres Geneva-Paris care pleacă la 20:25 și circulă la douăzeci și patru de ore una dintre ele. . În ochii noștri, este același lucru

și expres, poate locomotivele, mașinile și personalul lor sunt complet diferite. Sau dacă o stradă a fost demolată și apoi refăcută, spunem că este aceeași stradă, deși poate nu mai rămâne nimic din materialul vechi. De ce poate fi reconstruită complet o stradă fără să înceteze să fie la fel? Pentru că entitatea pe care o formează nu este de natură exclusiv materială; se bazează pe anumite condiții, cum ar fi amplasarea sa în raport cu alte străzi, cu care substanța sa reală nu are nicio legătură; în mod similar, un tren expres este determinat de ora de plecare, de ruta și, în general, de toate condițiile care îl deosebesc de alte trenuri expres. Ori de câte ori se realizează aceleași condiții, se ajunge la aceleași entități. Dar acestea nu sunt abstracte, deoarece o stradă sau un tren expres nu pot fi imaginate în afara realizării materiale.” Un alt exemplu: forma lui u betu poate varia foarte mult în cadrul aceluiași manuscris. Singurul lucru important este că variantele se mișcă în anumite limite, așa că nu poți confunda zten cu un a sau un y. U este o formă care este definită doar prin opozițiile sale funcționale cu alte forme din sistemul alfabetului.

Saussure luminează principiul sincronicității cu analogia unui joc de șah. jocul poate dura chiar și zile; dar dacă trebuie descrisă starea jocului, atunci observatorul care urmărește fiecare mișcare nu are niciun avantaj față de cel care se uită acum la tabla de șah. Nu trebuie să cunoaștem istoricul mișcărilor pentru a putea descrie starea jocului la un moment dat. (De aceea Saussure folosește termenul „état de langue.”) Sau pentru a lua un exemplu fotografic: faptul că stilul de fotografie „șorț de înmuiere” a apărut inițial din dificultăți pur tehnice este neinteresant în descrierea sensului său actual.

Teoria „competenței fotografice” ar limita atenția la „starea” sincronă dată a fotografiei. O imagine ar putea fi de interes numai în măsura în care oferă dovezi pentru interacțiunea acelor forme originale, care sunt realizarea materială a contingentului. Parametrii formelor sunt determinați diferențial de opozițiile lor reciproce în cadrul sistemului. Scopul acestei teorii este, prin urmare, de a identifica sisteme de regularități care fac posibilă realizarea de semnificații fotografice.

Marcat și marcat

Conform terminologiei lui Saussure, cele două componente ale semnului sunt semnificantul și semnificatul (semnificativ, signifié). Conceptul de semn are o importanță fundamentală în lingvistică și se remarcă prin faptul că este foarte greu de definit. În primul pas, totuși, poate fi caracterizată ca o entitate că „1) poate fi semnificativă și 2) indică absența a ceva în sine pentru un anumit grup de utilizatori”. Partea semnului care poate deveni semnificativă este ceea ce Saussure numește semnificant; iar partea „la distanță” este candidatul. Relația care leagă cele două este relația de marcare.

Un semnificant este entitatea materială care se identifică superficial cu semnul: de exemplu, cuvintele tipărite pe această pagină sau sunetele fizice auzite atunci când sunt citite. Semnificatul este sensul cu care cititorul investește aceste configurații grafice sau sonore (în termenii lui Saussure: „conceptele” pe care le asociază). Semnul este așadar „... unitatea semnificantului și a semnificatului (în același mod ca fața și spatele unei foi de hârtie)”.

Conceptul de semn al lui Saussure poate fi bine ilustrat cu exemplul monedelor. Are cap și fața scrisă, dar moneda nu este nici una, nici alta, ci existența simultană a celor două. În mod similar, semnul este prezența simultană a semnificantului și a semnificatului.

Un dezavantaj serios al conceptului de semn al lui Saussure este că creează o imagine înșelătoare a limbajului ca un set codificat de corespondențe unu-la-unu, în care toți semnificanții apar aproape ca și cum

avea să-l poarte pe alesul său gravat pe spate. Acest lucru este probabil adevărat în cazul indicatoarelor rutiere, dar nu și în limbaj, în care interpretarea constructivă nu este o decodare pasivă. Formulând în acest fel o critică radicală a percepției limbajului, Derrida indică „metafizica prezenței” care pătrunde în întreaga gândire occidentală, care este legată de viziunea presupusului primat al vorbirii asupra scrisului. El îl citează pe Aristotel – „Vocile umane sunt simboluri ale stărilor sufletești și cuvintele scrise sunt simboluri ale cuvintelor rostite” – și apoi adaugă:  vocea, simbolurile credendo

creatorul său, are o relație esențială și directă cu sufletul. Fiind creatorul primului marker, este mai mult decât unul dintre markeri. Semnifică „starea sufletească” care reflectă sau reflectă lucrurile prin asemănare naturală. În acest fel, există o relație de translație sau semnificație naturală între existență și suflet, între lucruri și senzații; iar între suflet și logos este o relație de simbolizare convențională”. Adică poziția limbajului vorbit (logos): proximitate distinsă față de subiect, față de prezența comunicativă, care este singura sursă autentică de sens comunicativ. Pe de altă parte, adaugă Derrida, Platon a condamnat scrisul tocmai pentru că ea separă comunicarea de sursa ei, sursa adevărului ei. Textul scris, mai ales textul literar, oferă un prilej pentru jocul interpretărilor, jocul deosebirilor elementelor, în care „sensul” este amânat constant. Categoria de diferență a lui Derrida se referă la această simultaneitate a diferenței și amânării.

Derrida mai afirmă că „Peirce merge foarte departe în direcția că. am numit deconstrucția semnificatului transcendental... ... așa-numitul lucru în sine este întotdeauna deja un reprezentamen abstractizat din simplitatea sa intuitivă evidentă. Crearea reprezentamenului nu se extinde dincolo de crearea unui interpret, care devine ea însăși un semn – și așa mai departe la infinit. Prin urmare, identitatea candidatului este acoperită și amânată la infinit”.

Așadar, pentru orice text, fie el vizual sau verbal, în locul conceptului de „adevărat semnificat”, avem de-a face cu diferența lui Derrida sau cu „semioza nelimitată” a lui Peirce. O alternativă o

reprezintă metafizica interpretării, care încearcă să recreeze „prezența” lipsă simțită ca sursă de conținut unic și adevărat din spatele formei date empiric a textului. Este destul de evident că cea mai mare parte a criticii foto se mișcă în cadrul acestui gen de metafizică atunci când investighează intențiile (fotograful „pietrificat”... etc.). Jonathan Culler scrie că, într-un astfel de cadru, „Conceptul de adevăr și realitate se bazează pe dorul pentru o lume scutită de căderea în păcat, în care nu ar fi nevoie de sistemele mediatoare ale limbajului și percepției, nu ar exista. separarea dintre formă și sens, dar totul ar fi pur și simplu însuși. ” Acest dor logocentric se exprimă în realismul „fereastra pe lume” al autorului care vorbește cel mai mult despre fotografie.

Sintagma și sistem

În vorbire, „... cuvintele, datorită conexiunii lor, creează între ele relații care se bazează pe natura liniară a limbajului; aceasta din urma exclude posibilitatea pronuntarii a doua elemente in acelasi timp. Astfel de relații, care se bazează pe extensie, pot fi numite sintagme.”

Opus planului sintagmelor – în termenul lui Saussure – se află planul „relațiilor asociative”. În afară de actul de vorbire”. cuvintele fiind în ele ceva în comun, ele sunt legate între ele în memorie și se formează în grupuri în care predomină condiții foarte diferite.”

Lingvistica modernă numește planul asociațiilor de imagine ale lui Saussure planul „sistemului” sau „paradigmei”. În consecință, o unitate lingvistică dată formează o relație sintagmatică cu toate celelalte unități cu care este de fapt asociată într-un lanț vorbit sau scris; și relație paradigmatică cu orice altă unitate care o poate înlocui potențial în locul dat în lanț. Astfel, elementul (b) este paradigmatic datorită apariției sale în context

este legat de (p), (cs), etc. și în relație sintagmatică cu (o), (k).” În plus, aceste relații apar la toate nivelurile descrierii lingvistice, astfel încât cuvântul „deci” este plasat într-o relație paradigmatică cu paharul, cana, litrul etc. datorită apariției sale în contexte precum laptele. cuvintele și relația sintagmatică cu cuvintele unu și lapte.”

Sintagma și sistemul formează așadar cele două „axe” ale limbajului. Planul sintagmei este planul combinarii si distributiei elementelor lingvistice; iar cel al sistemului este planul de substituţie.

În faimosul său studiu de afazie, Jakobson a demonstrat că, deși tulburările de limbaj afazic au o cauză anatomică (lezarea centrului cerebral al funcției limbajului în cauză), ele pot fi totuși interpretate cu categorii pur lingvistice. Cele două fo tipuri de afazie, de exemplu, sunt situate pe cele două fo axe ale utilizării semnelor: în cazul tulburării de similaritate, capacitatea de a selecta și de a plasa elemente este afectată, în timp ce capacitatea de a le conecta rămâne relativ intactă; în cazul tulburării de contiguitate, pe de altă parte, împerecherile vor fi mai haotice, dar, în același timp, selecția și substituția pot fi considerate normale în comparație.

În studiul său, Jakobson include dimensiunile „conexiunii” și „selecției” în examinarea „cele două imagini lingvistice polare opuse”, metaforă și metonimie și ajunge la concluzia că stilul poate fi interpretat de-a lungul acestor doi poli. În modul metaforic al vorbirii – care este expresia primară a poeziei – elementele sunt asociate prin asemănarea lor. În modul metonimic de vorbire – care caracterizează în principal proza „realistă” – elementele sunt legate între ele datorită apropierii lor. Jakobson s-a referit și la aplicarea acestei dihotomii la sistemele de semne din afara limbajului: „Aceeași oscilație are loc în alte sisteme de semne, nu numai în limbaj. Un exemplu extrem în istoria picturii este reprezentat de alinierea deschis metonimică a cubismului, care transformă obiectul într-o serie de sinecdohe. La care atitudinea deschis metaforică a pictorilor suprarealişti a fost răspunsul. Cu lucrările lui OW Griffith, arta filmului a rupt de tradiția teatrului și a creat o serie fără precedent de „planuri” sinecdohice și „aranjamente” metonimice în general, folosind posibilitățile foarte avansate de schimbare a punctului de vedere, a unghiului de vedere și distanța focală. În filmele lui Charlie Chaplin și Eisenstein, pe de altă parte, un alt strat de „montaj” metaforic acoperă aceste trucuri, în care „tranzițiile” joacă rolul unei analogii cinematografice.

Denotație și conotație

Examinarea naturii duale a semnului l-a condus pe Saussure la o concepție despre langue, în care – în ceea ce privește esența sa – este o formă: „Lingvistica funcționează așadar într-un teritoriu de graniță, în care elementele a două feluri de natură se amestecă între ele. : această combinație creează o formă, nu o substanță." Teoria „glosematică” a lui Louis Hjelmslev merge apoi până la separarea formei de orice fapte fonologice sau semantice. Lingvistica abordează cel mai bine „limbi” altele decât limbajul natural la acest nivel de abstractizare și promite - așa cum și-ar fi dorit Saussure - crearea unei științe generale a tuturor limbilor, semiologia.

Conform definiției lui Hjelmslev, limbajul constă din planul „expresiei” și „conținutului”. Primul corespunde planului semnificanților, cel din urmă planului semnificatului. Dihotomia formă/material predomină pe ambele planuri. Potrivit lui Hjelmslev, vorbim de un „limbaj conform” dacă organizarea formală a celor două planuri este exact aceeași și diferă doar prin material (ca în sistemele matematice, unde elementele și relațiile lor se potrivesc cu sensul lor). Limbile „nonconforme” includ limbaje „denotative”, în care niciunul dintre planuri nu constituie un limbaj în sine (ca în cazul limbajului natural folosit în fiecare zi). Dacă nivelul de conținut este în sine o limbă, avem de-a face cu un „metalimbaj” (cum ar fi limbajul lingvisticii, al cărui conținut este limbajul natural).

Dacă nivelul expresiei este limbajul în sine, avem de-a face cu limbajul „conotativ” (ca în utilizarea literară a limbajului natural). De exemplu: „Când Stendhal folosește un cuvânt italian, un semnificant, nu este importantă doar expresia folosită, ci și faptul că autorul a apelat la limba italiană pentru a exprima o idee; semnul acestui lucru este ideea specifică de pasiune și libertate, care în lumea lui Stendhal este legată de Italia.” În conotație, nu atât cuvântul ales

este semnificantul, ci mai degrabă faptul că acest cuvânt anume a fost ales.

Astfel, expresiile „Închide ușa, te rog”, „Ai fi atât de amabil să închizi ușa” și „Te rog închide ușa” sunt interschimbabile la nivel de denotație, dar destul de diferite ca conotatori.

Diferitele forme de denotație, metalimbaj și conotație pot fi vizualizate cel mai ușor în tabelul prezentat de Barthes:

[foaia de calcul!!!]

Expresia (K) și conținutul (T) sunt definite numai prin relația lor reciprocă (V). Limbajul KVT (denotativ). Dacă o limbă devine subiectul unei alte limbi (secundare), adică dacă o limbă (KVT) devine conținutul (T) al altei limbi , atunci limba secundară se numește metalimbă. Dacă o limbă este folosită ca plan de expresie (K) al altei limbi, atunci aceasta este o limbă secundară - limbaj conotativ.

Barthes subliniază că toate cele trei forme pot apărea în același text. Reportajul modei este metalingvistic, deoarece subiectul său este un „limbaj” (sistemul vestimentar). În același timp, acest text metalingvistic este integrat într-un limbaj conotativ ca nivel de exprimare. Din acest motiv, recunoaștem diferențele de „ton” între tipurile de raportare de modă:

[foaia de calcul!!!]

Din moment ce Hjelmslev ("... conținutul exprimat de limba daneză este națiunea daneză, familia și casa; de asemenea, diferitele stiluri sunt expresii sau simboluri ale conținutului constând din elemente din afara lor"). Barthes a acordat cea mai mare atenție relației dintre conotație și ideologie. Scopul Mythologies a fost acela de a demonstra că, dacă putem descrie procesul de marcare al vorbirii mitice, îl putem și „reface”. Vorbind despre munca lui Barthes, Stephen Heath a spus că semiologia nu poate face altceva decât să rearanjeze sensul cu acțiunile sale.” În ceea ce privește dezvoltarea mitului, schema de conotație servește ambelor”. ca instrument de înțelegere a acestei transformări și de reprezentare a acestei înțelegeri”, astfel încât atunci când este aplicată la conotație, semiologia se califică drept instrument de analiză ideologică”. Desigur, astfel de revendicări ridică probleme, dar nu acesta este locul pentru a discuta despre presupusa obiectivitate a semiologiei ca instrument ideologic-descriptiv.

IV.

Folosind exemplul îmbrăcămintei, putem face lumină asupra mecanismului rudimentar al modelului lingvistic discutat până acum – împreună cu extensia lui semiologică. Îmbrăcămintea are unități identificabile, utilizate în mod obișnuit (pantofi, jachete, pălării etc.) care sunt combinate conform convențiilor general acceptate. Există regulile asocierii sintagmatice (cămașa trece sub jachetă) și regulile excluderii sintagmatice (o cravată nu merge cu un pulover cu gâtul înalt) – și în întreaga sintagmă a unui individ acoperit din cap până în picioare, există are loc amplu pentru înlocuirea paradigmatică (o

cască în loc de o pălărie elvețiană). În traducere, elementele convenționale și regulile de conectare între ele formează o limbă. În acest caz, parole rezultă din alegerea individuală a elementelor și „stilului gramatical”, în timp ce limba include câteva exemple de parole (cizme Wellington, nod Windsor). La nivel de denotație, semnificantul „pălăriei” este „un articol de îmbrăcăminte care se poartă pe cap ca apărare împotriva naturii”. Semnificanții săi la nivel de conotație sunt, de exemplu, cuvântul nou inventat „urbanitate”.

Exemplul de mai sus este o prezentare simplă și directă a modului în care un fenomen semnificativ care nu aparține limbajului natural poate fi analizat folosind categorii preluate dintr-un model lingvistic. Totuși, dacă elaborăm în continuare această aplicație pentru a obține rezultate interesante, ne confruntăm cu mari dificultăți. Ce presupune aplicarea cu adevărat tenace a modelului lingvistic este clar vizibil în Système de la Mode al lui Barthes. Barthes ia descrierile de îmbrăcăminte care compun vêtement écrit ca limbaj al subiectului său. Système de la Mode este considerat de mulți un exemplu de manual al rigoarei metodologice cerute în analiza structuralistă. Totodată, Barthes scrie următoarele în prefață: „... când autorul a început și s-a gândit la forma sa (múve), lingvistica nu mai era considerată un ideal așa cum era în ochii anumitor cercetători”. Prin urmare, cartea era deja „demodată” la momentul publicării. face deja parte din istoria semiologiei”.

Mai presus de toate, datorită lucrării de pionierat a lui Roland Barthes, conceptul de „semiologie” se referă astăzi la partea semantică care este strict și exclusiv legată de lingvistică. Potrivit lui Umberto Eco: „. am putea vorbi și despre semiologie., dar Barthes a inversat definiția lui Saussure și consideră semiologia ca translingvistică, care examinează toate sistemele de semne în raport cu legile limbajului. Astfel, dacă vrem să studiem sistemele de semne cu o metodă care nu depinde neapărat de lingvistică, ar trebui să vorbim de semiotică.” În orice caz, adaugă el, conceptul de „semiotică” poate fi folosit fără a se implica în discuția implicațiilor filozofice sau metodologice ale celor două concepte, întrucât „pur și simplu, doar comitetul internațional care a înființat „Asociația Internațională pentru Semiotică”. Studii” la Paris în ianuarie 1969 suntem de acord cu decizia luată, conform căreia – conceptul acceptat de „semiologie” ar trebui să desemneze de acum înainte toate semnificațiile posibile ale celor doi termeni disputați”.

Lucrarea lui Eco oferă, de asemenea, numeroase exemple de abatere de la o linie strict lingvistică. Exemplul de mai jos se referă la imaginea fotografică și la „articulația duală”.

Concomitent cu prima ediție a lui Elements of Semiology (1964), analiza publicității făcută de Barthes a fost publicată în revista Communications sub titlul Retorica unei imagini. În aceasta, Barthes împarte fotografia cu desenul: „... printre toate celelalte imagini, fotografia este singura care are posibilitatea de a transmite informații (literale) fără a fi nevoie să o transforme folosind semne discontinue și reguli de transformare. Prin urmare, trebuie să contrastăm fotografia – mesajul necodificat – cu desenul, care este un mesaj codificat chiar dacă este denotat.”

O selecție clară are loc atunci când artistul decide ce să arate din obiectul din fața lui și cum. Dacă desenezi un portret și nu-ți place nasul modelului, ai dreptul să-l remodelezi în desen sau chiar să-l lași complet afară. Când returnați rotunjimea capului, vă puteți baza pe setul de convenții care operează cu modificări ale grosimii conturului, sau pe metoda liniilor paralele care indică umbra, sau pe o combinație a acestor două sau pe vreo altă convenție. Camera, in schimb, surprinde mecanic toate detaliile care se afla de fapt in fata ei in momentul expunerii. Aici, nu există într-adevăr niciun cod între obiect și imaginea care apare pe hârtie. Devine cu adevărat inutil să folosim cuvântul imagine psihică a obiectului ca canal de proiecție al celui de-al treilea membru; relația dintre semnificat și semnificant este cvasi-tautologică; ... ne confruntăm cu o cvasi-identitate. iar mesajul fără cod... cu paradoxul."

Diversitatea limbajului și a imaginilor iconice este, fără îndoială, cea mai pronunțată în fotografie. Relația semnului lingvistic cu ceea ce se referă este arbitrară; pe de altă parte, am putea crede că fotografia nu este. Nu există nicio lege a naturii care să ne dicteze să asociem semnul lingvistic al „copac" (sau arbore/l'arbre/Baum) cu lucrul la care îl asociem cu adevărat: este o chestiune de convenție culturală. Pe de altă parte, în fotografie, imaginea este, într-un anumit sens, cauzată de referent. Emulsia sensibilă la lumină afectează în mod necesar distribuția luminii pe care o întâlnește. Sistemul de lumină și umbră al imaginii fotografice repetă ceea ce a întâlnit filmul în momentul expunerii. După cum scrie Barthes: „Fiecare fotografie este o mărturie izbitoare că asta și aia s-au întâmplat, într-un fel și în altul".

Conform unei presupuneri pline de spirit, fotografia își reproduce subiectul. Totuși, relația dintre imaginea fotografică și referentul acesteia este o relație de reproducere doar în măsura în care masca mortuală a lui Christopher Wren îl reproduce pe Wren. Fotografia rezuma și proiectează ceea ce este de fapt prezent. De exemplu, o fotografie a unui grup de trei persoane ar putea fi luată dintr-un model viu, o imagine bidimensională „decupată" sau chiar figuri de ceară. Dacă aș fi un astfel de grup în realitate, aș ști imediat cu ce mă confrunt; totuși, nu pot obține o asemenea siguranță din perspectiva grupului fotografic. Această diferență între percepția obiectului și percepția imaginii acestuia este exact punctul de plecare al procesului de gândire al lui Eco, care în cele din urmă respinge înțelegerea de către Barthes atât a mesajului „necodificat", cât și a „dogma dublei articulații" în concluziile sale.

Dubla articulație este o caracteristică definitorie a limbajului natural. Acest lucru se datorează faptului că o limbă conține multe cuvinte, care sunt create prin combinații diferite de foarte puține sunete. Principiul dublei articulații explică nu numai parcimonia limbajului - Barthes dă exemplul limbii spaniole americane, în care 21 de unități diferite pot fi formate într-o unitate cu 100.000 de semnificații - ci și rădăcina autonomiei limbii. Fonemele izolate nu reprezintă nimic. Ele nu au sens în sine și acest lucru nu este afectat de sensul cuvintelor în care apar; adică garantează arbitraritatea semnalului.

Unitățile lingvistice sunt clasificate folosind un test de comutație. Dacă schimbăm treptat pronunția unui cuvânt, ajungem în punctul în care suntem familiarizați cu o altă unitate a limbii, semnificativ diferită. Dacă, de exemplu, pariul este distorsionat în bit, semnificația schimbată a cuvântului pronunțat indică faptul că un nou fonem a fost izolat. Faptul că bitter și rabin sunt morfeme unitare în limba engleză, dar abbrit nu este, poate fi stabilit și prin referire la sens. „Testul de comutație” – scrie Barthes – „în principiu, ne oferă posibilitatea de a obține treptat unitățile semnificative din care sunt create sintagmele și, în același timp, facem primul pas spre clasificarea unităților menționate în paradigme”.

Lipsa aparentă a unui nivel secundar de articulare în fotografie ca semn și referent său, o „cvasi-fuziune” care exclude posibilitatea limbajului iconic, a fost exprimată în lucrările timpurii ale lui Metz. Urmându-l pe Barthes, Metz a subliniat că fiecare dintre numărul infinit de imagini este definitiv unic, deci nu poate exista comutație a imaginii și nu putem vorbi nici de sisteme paradigmatice. În consecință, semiotica filmului lui Metz este în primul rând semiotica sintagmatică, a cărei fo

gama sa este alcătuită din estetica realistă (ideologia cinematografică dominantă de la Bazin), iluzie și modul narativ liniar.

Spre deosebire de Metz, studiul lui Eco din 1967 prezintă argumente în favoarea postulatului articulațiilor „sub” nivelul imaginii. Eco și-a bazat metodologia pe teoria informației și psihologia percepției; el acordă o mare importanță, de exemplu, naturii „digitale”, intermitente, a limbajului – spre deosebire de natura „analogică”, continuă a imaginii. În acest sens, Eco se referă la sisteme informatice care stochează, transmit și proiectează imagini, care interpretează digital semnalele analogice. De asemenea, ne amintește că procesele moderne de reproducere, de la autotip până la imaginea televizată, funcționează toate ca sisteme discontinue. Și chiar mai importantă este afirmația lui că nu poate exista un mesaj vizual necodificat, deoarece actul de percepție în sine este un act de decodificare.

Saussure nu se gândea doar la senzația brută când a susținut că semnificantul lingvistic este o imagine sonoră. „Când auzim o limbă vorbită pe care nu o cunoaștem, putem înțelege sunetele, dar – din cauza incapacității noastre de a înțelege – rămânem în afara fenomenului său social”. Pentru Saussure, semnificantul nu este un fenomen fizic, ci „amprenta psihologică a sunetului, reprezentarea a ceea ce simțurile noastre ne oferă ca dovadă a acestuia”. Faptele fizice și sociale pot fi de asemenea distinse prin examinarea canalului vizual. Panofsky scrie: „Dacă cunoscutul meu își ridică pălăria și mă salută pe stradă, ceea ce văd nu este mai mult din punct de vedere formal decât o schimbare a detaliilor unei anumite configurații în cadrul modelului general de culori, linii și mase. care alcătuiesc lumea mea vizuală”. Dacă interpretăm această configurație ca un obiect (domn) și schimbarea de detaliu ca un eveniment (ridicarea pălăriei), trecem granița percepției formei pure și intrăm în sfera sensului.

Astfel, Eco susține și că în timpul percepției, stimulii bruti ai câmpului de percepție dat sunt aranjați și interpretați după scheme învățate: „Principiul economiei prevalează atât în reamintirea

lucrurilor percepute, cât și în recunoașterea obiectelor familiare, iar acest lucru. se bazează pe ceea ce vă numesc codurile de „recunoaștere”. Aceste coduri conțin cele mai semnificative trăsături ale obiectului în ceea ce privește amintirea sau comunicarea ulterioară: pot recunoaște o zebră de la distanță, de exemplu, fără a observa exact forma capului sau legătura dintre trunchi și picioare. Îmi este suficient să-i recunosc cele două caracteristici potrivite: patru picioare și dungi.” Eco numește aceste trăsături potrivite, „trăsăturile proeminente” abstractizate din continuumul impresiilor senzoriale care alcătuiesc percepția efectivă a obiectului, „semne”, și elementele încă neorganizate din care creăm „semnele” – „figuri”. Acestea din urmă sunt diferite elemente de percepție fără semnificație în sine, care sunt definite ca lumină/întuneric, orizontal/vertical, drept/curbat, acut/obtuz etc. putem analiza cu opoziții; „condițiile de percepție (de exemplu: relații subiect-fond, contraste de lumină, valori geometrice), care se transcriu în semne grafice urmând regulile codului”. Elementele „cel mai ușor de catalogat” ale sistemului de articulație triplă Eco sunt „schemele” – imaginile iconice.

Ca o ilustrare, luați în considerare două siluete, două capete, toate trăsăturile fiind aceleași, cu excepția nasului: una are un nas de vultur, cealaltă un nas fitose. Apoi „sema” este imaginea iconică (capul), care poate fi împărțită în „semne” (gât, bărbie, buze, nas, frunte, vârful capului, occiput). Suntem obișnuiți ca simbolul (nasului) să fie reprezentat schematic – printr-o altă interpretare iconică – cu două linii: una orizontală, care este de aproximativ două ori mai lungă decât cealaltă de cca. Taiati la un unghi de 60°. Semnul (nasul) din acest exemplu poate fi, prin urmare, defalcat în cifrele „liniilor” (poate că exprimăm acest lucru mai precis dacă vorbim despre „schimbări în consecință în direcția și articularea liniei”).

Aceste linii nu au sens interior. Cu alte cuvinte, schimbarea sensului de la „nas de vultur” la „fitos orr” este creată prin modificarea unui element de expresie care nu are un echivalent la nivel de conținut în sine. Odată ce a avut loc comutarea, pot avea loc și paradigmele. Extragerea „desenelor fantomă” generează multe semne de tipul „față” prin conectarea „semnelor” care sunt reprezentate de un număr mic de elemente expresive

ei câştigă din paradigmele create de schimbările lui. Aceste elemente expresive, „figuri” (linii, nuanțe și relațiile lor) nu au nicio semnificație în sine.

În cele ce urmează, trenul gândirii se ocupă de semne iconice de alt tip decât cele fotografice. Eco adaugă, de asemenea, că un semn iconic fie indică unele trăsături izbitoare ale obiectului cu scheme convenționale, fie altfel - ca în cazul fotografiei și picturii realiste - simulează condițiile perceptuale care fac posibilă percepția obiectului, adică „psihologicul”. tranzacția este echivalentă cu ceea ce s-ar întâmpla dacă am încerca să dăm o formă inductoare de percepție mai multor stimuli ai așa-numitului câmp perceptiv „natural”.

Analiza lui Eco este inspirată lingvistic prin faptul că explorează nivelurile de „articulare” din imaginea vizuală. Motivația lingvistică se manifestă și prin faptul că un nivel – „cifrele” – afirmă că este format din elemente expresive care nu au echivalent la nivelul

conținutului. (La fel ca fonemele, „cifrele” nu au sens prin ele însele; sensul este creat doar în conexiunile lor.) Cu toate acestea, când observați că datele dvs. existente nu se încadrează în cele două „casete” oferite de lingvistică (aproximativ: caseta de sunete și cuvinte), mai degrabă încearcă să o editeze în al treilea rând, mai degrabă decât să experimenteze integrarea lor. El nu aplică modelul lingvistic din necesitate și nici cu prețul nesocotirii faptelor empirice. În consecință, sistemul triplu rezultat nu mai are mare legătură cu vechiul lingvistic.

Fidele obiceiurilor noastre de gândire de modă veche, obișnuiam să contrastăm schema cu ceea ce nu este. Totuși, după ce analizăm mai îndeaproape chestiunea, ne dăm seama că aceste două stări sunt cei doi poli opuși ideali ai lumii unificate din punctul de vedere al unei înțelegeri puternic teoretice. Ar fi mai realist dacă aș vorbi despre gradele de schematicitate sau iconicitate ale semnelor (Eco vorbește de „grade de arbitraritate și justificare”). Sare, în fiecare punct al acestei scale găsim o interacțiune complexă de coduri, care pot fi descrise și de la sine. Eco a compilat o listă de zece coduri care interacționează ale imaginii vizuale temporare. Codurile transmisiei (codurile de transmisie) constituie, de exemplu, „condițiile determinante” ale percepției imaginii. Punctele autotipului și liniile aparente ale imaginii de televiziune aparțin, evident, unor astfel de coduri și se bazează pe convenții arbitrare, chiar dacă sunt foarte apropiate de gradul ridicat de iconicitate al „fotografiei reale”. Nici fotografia nu este nevinovată de păcatul arbitrarului, deoarece are o relație cauzală mai directă și aparent de neproiectare cu referentul său, întrucât interacțiunea emulsiei foto și lumina reflectată de obiect este controlată prin reglare selectivă. Așa-numitele coduri tonale sunt derivate din acest tip de manipulare a codurilor de transmisie. Potrivit Eco, aceștia sunt purtătorii de variante opționale - omologii trăsăturilor prozodice ale limbajului natural. O fotografie poate fi „sharp” sau „moale”, mare sau cu granulație mică și, prin urmare, de exemplu, purtătoarea opoziției conotaționale masculin/feminin.

Metz scrie: „Cercetările recente, atât în semiotică, cât și în domeniul psihologiei perceptuale și al antropologiei culturale, sau chiar în domeniul esteticii, exclud posibilitatea de a pune pur și simplu în contrast convenționalul cu neconvenționalul, schematicul cu neschematicul, așa cum era încă cazul pe vremea lui Saussure.au putut." Asemănările parțiale dintre percepția fotografică și percepția cotidiană nu se datorează faptului că una este naturală, ci faptului că cealaltă nu este; unul este codificat, dar codurile sale sunt parțial aceleași cu cele ale celuilalt. Umberto Eco a demonstrat clar că nu există nicio analogie între imagine și modelul ei, ci – chiar dacă parțial – între cele două situații perceptive”.

Dacă lingvistul discută unitățile mai mari ale textului, propozițiile, nu este necesar să ne referim la fapte fonologice. Dar faptul că știe că arbitrariul semnului lingvistic este garantat de foneme îl scutește de greșeli bazate pe presupuneri false despre natura limbajului. Același lucru este valabil și pentru textele fotografice: de obicei nu este nevoie să ne întoarcem la elementele de creație tehnică a imaginii, așa cum face Eco. Aceste analize sunt încă temporare, dar protejează

din capcanele unei concepţii naturaliste despre fotografie.

V.

Unii utilizatori naivi ai analogiei lingvistice tratează imaginile fotografice ca echivalente de cuvinte. La o reflectare mai atentă, se dovedește că imaginea este mai comparabilă cu o afirmație disjunsă decât cu un cuvânt. O fotografie a unui bărbat nu este echivalentă cu cuvântul „om”, ci de exemplu: „Bărbat de vârstă mijlocie în pardesiu și pălărie plimbându-se în parc... etc.” – sau cu o listă diferită în funcție de imaginea dată. Nici măcar un „prim-plan” al unei pălării nu spune – fără alte părți detașabile – că: „pălărie”, ci: „Iată o vedere de sus a unei pălării; pălărie moale, panglica este murdară... etc.” Următoarele afirmații ale lui Christian Metz se aplică nu numai imaginilor de film, ci și imaginilor statice: „1) Numărul de imagini de film – ca afirmații, dar nu cuvinte – este infinit; nu sunt unități discrete în sine. 2) Asemănător afirmațiilor și spre deosebire de cuvinte, imaginile de film sunt în principiu creații ale vorbitorului (în cazul nostru, cineastul). 3) Similar cu afirmațiile și spre deosebire de cuvinte, imaginile de film oferă receptorului o anumită cantitate de informații nedefinite. 4) La fel ca enunțurile, ele sunt și unități actualizate, spre deosebire de cuvintele, care sunt unități pur virtuale (lexicale). 5) Întrucât numărul imaginilor este infinit, semnificația unei imagini derivă doar într-o mică măsură din opoziția sa paradigmatică cu alte imagini care ar fi putut apărea în același punct al secvenței filmului. Și în această privință, ele diferă mai puțin de enunțuri decât de cuvinte, deoarece cuvintele sunt întotdeauna mai mult sau mai puțin încorporate în rețele paradigmatice de înțeles.”

Practica fotografică „încă” se bazează în prezent – destul de arbitrar – pe ideologia imaginii. Această Imagine este o reprezentare metaforică a individualității creative extraordinare și unice și este, de asemenea, o mistificare estetică. De fapt, dispozitivele tehnice ale fotografiei oferă de bunăvoie o multitudine de imagini. Imaginea este, prin urmare, o expresie contingentă a practicilor latente și, ca atare, este ideologică. Predominanța atenției acordate unei imagini unice și „indivizibile” ar trebui eliminată, să trecem la examinarea funcției montajului în crearea sensului fotografic.

Fenomenul „al treilea efect” este cunoscut de multă vreme, dar mai ales de la experimentele lui Kulesov cu actorul Mosciukin, la începutul anilor douăzeci: „Ne-am băgat într-o ceartă specială cu un actor celebru, căruia i-am spus: imaginați-vă. urmatoarea scena: Un barbat este de multa vreme in inchisoare si moare de foame ca nu poate manca nimic: apoi se aduce o farfurie cu supa, si o mananca nebunita si dintr-o singura miscare. Acum imaginați-vă o altă scenă: bărbatul închis în închisoare este ținut în stare bună, primește cât vrea, dar o, tânjește după libertate, să vadă lumina soarelui, case și nori. Ei deschid ușa. Omul iese în stradă, vede păsări și nori, soare și case - iar priveliștea îl umple de o satisfacție extraordinară.

Apoi i-am pus actorului întrebarea: Va arăta sau nu fața care reacționează la supă și soarele la fel pe film? El a răspuns pe un ton disprețuitor: Chiar și un copil știe că supa și libertatea provoacă reacții cu totul diferite. Apoi am înregistrat cele două scene și,

indiferent cum am schimbat cele două cadre, nimeni nu a putut detecta vreo diferență în fața acestui actor, indiferent de modul în care au fost examinate - și în ciuda faptului că actoria a fost complet diferită în cele două scene. Un montaj bun realizează efectul dorit asupra privitorului chiar dacă directorul de montaj folosește un comportament al unui actor care vizează cu totul altceva, pentru că oricum spectatorul completează linia și vede ce sugerează montajul.”

Această parte a reminiscenței lui Kulesov este un exemplu școlar de semiotică practică și, în același timp, o respingere definitivă a naturalismului care tinde să privească portretele fotografice ca „sufletul”.

"oglindă". Revenind însă la întrebarea montajului „imaginilor statice”: Dincolo de faptul fundamental, dovedit al „al treilea efect”, putem presupune că există structuri semnificative mai extinse decât cea exprimată prin formula 1+1=3? Un posibil răspuns la această întrebare vine de la figuri retorice.

Este bine cunoscut faptul că primii cineaști ruși, nu în ultimul rând Eisenstein, au fost foarte interesați de posibilitățile metaforei vizuale. Cu toate acestea, aripa literară a avangardei ruse a atras cu adevărat atenția asupra faptului că anumite elemente ale retoricii antice pot servi ca forme de exprimare și instrumente pentru analiza textuală. Lui Todorov i-a devenit evident că analiza lui Viktor Sklovsky, formalistul rus, despre Război și pace relevă, de exemplu, antitezele formate de perechile de oameni de zăpadă: 1. Napoleon - Kutuzov; 2. Pierre Bezuhov - Andrey Bokonsky, și în același timp Nikolai Rostov, care este și punctul de referință pentru ambele cupluri. Putem întâlni, de asemenea, îmbunătățirea; aceleași trăsături sunt prezente la mai mulți membri ai unei familii, dar în grade diferite. Deci, de exemplu, în Anna Karenina, Sztyiva se află la un nivel inferior în comparație cu romanul ei”. După ce a remarcat câteva construcții similare în analiza lui Sklovsky, Todorov notează: „Dar paralelismul, antiteza, intensificarea și repetiția nu sunt altceva decât dispozitive retorice. În conformitate cu aceasta, teza din spatele constatărilor lui Sklovsky poate fi formulată astfel: Récit conține dispozitive care sunt proiecțiile dispozitivelor retorice.

Sklovsky a demonstrat că formele literare pot fi înțelese și ca proiecții ale formelor retorice. Și Todorov a încercat să demonstreze că aceste forme retorice pot fi urmărite până la formele lingvistice. De exemplu, el a arătat că syllepsis este una dintre formațiunile retorice bazate pe polisemia. În citatul Racine de mai jos, „focul” apare în două afirmații: „Sufăr... arzând într-un foc mai mare decât pot acționa”. „Focul din prima afirmație este imaginar – arde sufletul vorbitorului; dar în a doua afirmație, focul corespunde unor flăcări reale”.

Todorov își dă seama că syllepsis este un instrument larg folosit de récit. Ca exemplu, printre altele, aduce în discuție una dintre nuvelele lui Boccaccio, pe care o descrie astfel: „Peronella își primește iubitul, soțul ei, bietul compatriot, în lipsa lui. Într-o zi însă, soțul ajunge devreme acasă. Peronella își ascunde iubitul într-un butoi și îi spune soțului care intră: cineva vrea să cumpere butoiul și se uită la el chiar acum. Soțul ei o crede și este înnebunit după târg.

Iubitul plătește și pleacă cu butoiul.” Un singur fapt – un bărbat în butoi – apare aici în două interpretări diferite: bărbatul se ascunde de soțul iubitului său/bărbatul se uită la obiectul de cumpărat. Comentariul lui Todorov: „Nu este vorba de acțiuni diferite, ci doar de percepții diferite asupra aceleiași acțiuni”. În același mod, un singur cuvânt poate avea mai multe semnificații în limbă. Banca engleză indică atât locul în care se țin banii, cât și pământul (malul) de la marginea râurilor.

Revenind la citatul Racine, poate apărea obiecția că folosirea silabelor poate fi recunoscută în el, dar există, fără îndoială, o metaforă în prima afirmație.”? Întrebarea se referă nu numai la complexitatea angajamentului, ci și la validitatea acestuia. Răspunsul lui Todorov la această obiecție este că nicio știință nu trebuie să țină seama de natura ontologică a categoriilor sale teoretice atâta timp cât aceste categorii au valoare operațională. Termenul de „temperatură” sau „volum” este util în fizică, indiferent de faptul că fenomenele la care se referă nu pot fi izolate nici unele de altele, nici de alte complexe de fenomene, precum „masă” sau „rezistență”. De asemenea, nu trebuie să izolăm „descriere” pură sau „acțiune” pură sau „formă” pură pentru a folosi categoriile de descriere, acțiune și formă.

Comentariile lui Todorov – mutatis mutandis – pot fi aplicate și analizei semiotice a imaginilor vizuale: doar câteva coduri identificate în timpul analizei sunt incluse izolat, dar acest lucru nu invalidează analiza.

Posibilitatea analizei imaginilor statice modelată pe analiza retorică a fost sugerată pentru prima dată de Barthes în Retorica imaginii: „Această retorică poate fi construită doar pe baza unei colecții foarte mari de exemple, dar putem deja prezice că în această retorică vor întâlni mai multe figuri care sunt deja în vechii și au participat și autori clasici.”

În seria sa de articole din 1965, Jean-Louis Swiners s-a bazat pe figuri retorice în analiza sa asupra fotografiei de presă. El a interpretat fotografia ca „un instrument de comunicare” spre deosebire de „percepția tradițională, pictorică a fotografiei”. O fotografie se poate dovedi a fi mai puțin capabilă decât un tablou, dar ca instrument de comunicare are posibilități de neegalat. Life a creat o fotografie de presă, ale cărei reportaje foto pot fi analizate deosebit de bine cu instrumente de tip lingvistic – Swiners citează drept cel mai bun exemplu existent de utilizare comunicativă a fotografiei. Întoarcerea paginilor și citirea imaginilor care umplu două pagini întregi de la stânga la dreapta creează clar planul sintagmatic. Planul paradigmatic apare în plasarea imaginilor pe pagina ziarului de sus în jos. În reportajele ilustrate, aceste două planuri corespund axei diacronice și sincronice a poveștii. Swiners au continuat apoi:

„Este ușor de demonstrat: a) că anumite figuri retorice (de exemplu: metaforă, comparație, antonomasia, asyndethon, paranomasia, sinecdocă etc.) au o contrapartidă vizuală și b) că alte figuri retorice (chiasmus, zeugma etc.) .), care încă nu a fost inclus în comunicarea vizuală, poate fi inclus și, prin urmare, formarea unei structuri mai

fine a vorbirii fotografice și reînnoirea esteticii editării imaginilor sunt de asemenea de imaginat.”

VI.

O discuție mai amănunțită și mai sistematică a retoricii fotografiei este oferită de Jacques Durand într-un articol din 1970. Interesantă este și scrierea, al cărei subiect vizual este o imagine publicitară, pentru că avertizează că structurile retorice cuprinse în astfel de imagini pot fi urmărite și în manifestările generale ale vieții noastre psihice. Durand definește retorica „cel puțin în rezumat ca artă a vorbirii prefăcute” (l'art de la parole feinte). Retorica pune în mișcare două niveluri de limbaj: „limbaj obișnuit” și „limbaj elegant”, presupunând că ceea ce se spune „elegant” ar fi putut fi exprimat mai simplu, direct și neutru. Desigur, această propoziție este parțial mitică”, scrie Durand, „pentru că „simpla afirmație” nu este de fapt formulată și nimic nu-i justifică existența. În principiu, însă, acest mesaj simplu poate fi identificat – prin chestionarea unui eșantion reprezentativ de cititori sau prin analiza textului – și, prin urmare, conceptul poate fi considerat valabil din punct de vedere operațional.

Spre deosebire de literatură, care a apreciat „naturalul” și „cinstit” încă din romantism, publicitatea este un câmp de exagerare și artificii deliberate. Reclama este falsă în mod deschis și nu există nicio îndoială că publicul nu poate distinge pretenția de adevăr. Care este atunci sensul înșelăciunii: „dacă vrea să spună ceva, de ce mai spune altceva?” Potrivit lui Durand, problema poate fi oarecum luminată cu ajutorul conceptelor freudiene de dorință și cenzură. De exemplu, dacă cineva scrie la secțiunea de plângeri a unui ziar: „M-am căsătorit cu un urs”, atunci – dacă luăm afirmația lui la propriu – recunoaște că a încălcat normele sociale și de gen. Dar improbabilitatea absolută a unei asemenea nerespectări a normelor ne impune să respingem interpretarea literală și să ne gândim la o astfel de afirmație – probabil potrivită – ca: „Soțul meu este groaznic ca un urs”. Încălcarea normelor, chiar dacă este doar prefăcută, îndeplinește o dorință interzisă și – fiind doar prefăcută – oferă o satisfacție nepedepsită.

Potrivit lui Durand, fiecare figură retorică poate fi înțeleasă ca un fel de normă - limbaj, moralitate, o

societatea, normele logicii, realitatea fizică etc. – ca o încălcare aparentă. Mai presus de toate, imaginea fotografică încalcă normele realității fizice: „Lectura directă a imaginii retorice este piatra de încercare a fantasticului, a visului, a halucinațiilor; metafora devine metamorfoză, repetare vedere dublă, exagerare gigantism, omisiune, plutire etc.” Dacă imaginea este completată cu o „justificare” realistă, neadevărul nu se oprește, ci doar se schimbă. De exemplu, atunci când imaginea dublă a modelului (dedoublement) sugera o personalitate divizată, prezența incongruentă a oglinzii pe plajă o „confirmă”.

Când Barthes a ținut o prelegere despre retorică la Ecole Pratique des Hautes Études în 1964-65, el a împărțit temporar figurile retorice în două mari grupe: metabole, în care un semnificant înlocuiește un alt semnificant, și parataxis, care se bazează pe modificarea relaţii

obişnuite de semne care se întăresc reciproc.se bazează pe. Primul grup este situat la nivelul paradigmei, al doilea la nivelul sintagmei. Durand reține și paradigma și axa sintagma, dar le folosește pe ambele în definirea figurilor individuale: „Deoarece figura retorică este o mișcare care modifică anumite elemente ale unui enunț simplu, grupez figurile pe două dimensiuni: a.) conform la natura mișcării și

b.) după natura relaţiei care uneşte elementele variabile. Acțiunea este localizată în mare parte la nivelul sintagmei, iar relația la nivelul paradigmei. De asemenea, am putea spune că prima este legată de forma de expresie (semnificatori), cea de-a doua de forma de conținut (semnificative)."

a) Mișcări retorice

„Multitudinea de forme clasice poate fi urmărită la un număr mic de operații de bază.

Examinarea „formelor de vorbire” arată că acestea sunt împărțite în categorii: repetarea vocalelor (rimă, asonanță etc.), adăugarea de vocale (proteză, paragogă), omiterea vocalelor (afereză), schimbul de vocale. (diereza) și ordinea celor două vocale pentru a schimba metateza.

„Formele de editare” pot fi urmărite înapoi la aceleași mișcări - acum efectuate pe cuvinte: repetiție de cuvinte (anaforă), adăugare de cuvinte (pleonasm), omisiune de cuvinte (elipse) etc.

Freud a mai arătat că mecanismele analoge joacă un rol în vise, jocuri de cuvinte etc.: repetarea (Der Witz), omisiunea (uitarea), substituția (poticnirea)...

Pe scurt, putem vorbi despre două mișcări de bază. Aceste:

- adăugare: la enunț se adaugă unul sau mai multe elemente (ca caz special, aceasta include și repetarea, care este adăugarea unor elemente identice);

- omisiunea: unul sau mai multe elemente ale enunţului nu sunt rostite; și două acțiuni derivate:

- substituirea, care poate fi interpretată ca adaos în urma omisiunii: un element este omis pentru ca altul să-i ia locul;

- schimbul, care constă în două substituții reciproce: permutarea a două elemente ale enunțului.”

b) Condiţiile

Relațiile posibile dintre două enunțuri pot fi, de asemenea, clasificate în funcție de o dihotomie fundamentală - „la fel” și „diferit”, asemănarea și diferența. Dar – după cum spune Durand – „problema este modul în care aceste două categorii pot fi folosite pentru a defini grade suplimentare de relație”. După ce a descris formele de rezolvare a acestei probleme în lucrările lui Barthes, Greimas și Lupasco, Durand rezumă dezbaterea în următoarele cuvinte:

„Este cu adevărat posibil să avem de socotit nu cu una, ci cu două dihotomii fundamentale: asemănarea și diferența. , și solidaritate și opoziție”. Iar relația dintre aceste două dihotomii este volatilă și ambiguă. În stadiul pre-Oedip, când se dezvoltă separarea sinelui de celălalt, asemănarea este semnul apartenenței la aceeași clasă, extinderea eului; în timp ce separarea înseamnă a fi în afară, a se separa. În stadiul Đodipus, omologia este inversată: identitatea de gen este asociată cu identitatea obiectului dorinței, competiției și conflictului.”

Durand este în favoarea unor definiții mai formale bazate pe conceptul de paradigmă: „Două elemente sunt „opuse” dacă aparțin unei paradigme limitate în termeni (de exemplu: bărbat/femeie); „altul” dacă aparține unei paradigme care conține termeni suplimentari; „identic” dacă aparține unei paradigme care conține un singur termen. Trecem de la conceptul de paradigmă la conceptul de încălcare a normelor realizând că două expresii ale aceleiași paradigme nu pot fi incluse în mod normal în aceeași afirmație. Încălcarea normei este ușoară în cazul a două elemente „diferite” (coincidență unică), gravă în cazul a două elemente „opuse” (întâlnirea a două elemente antagoniste) și foarte gravă în cazul a două elemente „identice” (duplicarea de același element).

Relația dintre două enunțuri poate fi conform relațiilor elementare care alcătuiesc elementele lor:

- identitate: doar relații „identice”,

- asemănare: cel puțin o relație „aceeași” alături de relații „diferite”,

- opus: cel puțin o relație „opusă”,

- diferenţiere: numai „alte” condiţii.

Cum se definesc componentele unei declarații? ... Cea mai simplă împărțire cunoaște doar două elemente: formă și conținut. ... această diviziune este greu de aplicat imaginilor publicitare. Cu toate acestea, aceasta este baza formelor clasice. Cu ajutorul acestor două elemente pot fi create nouă tipuri diferite de relații între enunțuri:

[foaia de calcul!!!]

Paradoxul și ambiguitatea sunt forme interesante, deoarece în ele relația de conținut este amestecată cu relația formală: la început, relația de conținut pare a fi omoloagă cu relația formală, dar la o observare mai atentă, această lectură se întoarce invers.

c) Tabel de clasificare a formelor

Toate figurile retorice pot fi clasificate după dimensiunile definite mai sus. Locurile din tabel sunt indicate printr-un exemplu de formă:

[foaia de calcul!!!]

VII.

Durand trece apoi la discuția tuturor celor douăzeci, clasele de figuri evidențiate în tabel, și își extrage exemplele din campaniile publicitare din Franța. Acum, să aruncăm o privire mai atentă la mecanismul analogiei pe un mic eșantion de fotografii luate aproape la întâmplare din ziarele engleze de imagini - de dragul câteva comentarii curente:

Retorica clasică împarte formațiunile de similitudine (în tabelul lui Durand: A2) în cele bazate pe asemănarea formală (de exemplu, rima, paranomază) și asemănarea conținutului (de exemplu, pelonasmus, similitudine). O comparație susține că un lucru este ca altul, chiar dacă lucrurile comparate sunt diferite ca formă („O, draga mea este ca un trandafir roșu, roșu"). În articolul lui Durand, 4.a. și 4.b. imaginea spune vizual: „Această țigară este (la fel de sănătoasă) ca pâinea coaptă din ingrediente naturale".

Conform definiţiei lui Durand, forma asemănării este „... un set de elemente, dintre care unele sunt purtătoare de asemănare, iar altele de diferenţă". Cu ajutorul definiției abstracte, putem descoperi o multitudine de tipuri fotografice bazate pe structura de similaritate. 5.a. de exemplu, același model apare în toate imaginile, iar mediul și postura sunt aproximativ aceleași (elementele care poartă similaritate). Pe de altă parte, elementul (conjugarea) este purtătorul de diferențiere, ceea ce indică și scopul seriei: examinarea unei felii a paradigmei conjugării. Nu există nicio referire la succesiunea temporală și, prin urmare, sintagma „îngheață" efectiv la un moment dat, creând o oportunitate ca jocul paradigmatic să se desfășoare pe deplin.

5.a. în figură, consumatorul este sintagma, iar produsul este paradigma. Pe de altă parte, în 5.b., produsul este sintagma, iar consumatorul este paradigma, întrucât produsul este singurul element constant în continuum-ul de timp (indicat de creșterea treptată a nivelului de lumină solară).

La prima vedere, Figura 6 reprezintă un caz de identitate (în tabel: Al), una dintre formele clasice ale căruia este repetarea („Am văzut, am văzut lacrimile adevărate curgând"). Totuși, în Figura 6, repetiția vizuală este subordonată actului de abonare, care o transformă într-o formă de ambiguitate (în tabel: A5). Antanaclasis este o formă clasică de ambiguitate, în care același cuvânt este repetat cu sensuri diferite („Fii stăpân pe ceva în tinerețe, ca să poți trăi până la bătrânețe fără artificii").

Reclama prezentată în Figura 6 exemplifica antanaclaza frecvent utilizată, în care markeri identici vizual sunt însoțiți de markeri diferiți în legendele.

Epitokrasma este una dintre formele care aparțin stivuirii (în tabel: A3), ceea ce înseamnă o împărțire grăbită a aspectelor. candidații primari pentru acumulare sunt candidații pentru abundență și dezordine. Ca și în 7.a. se poate vedea și în exemplul său vizual, în această formă obiectele nu sunt prezentate într-o aranjare bine gândită, ci în dezordine. După cum scrie Durand: relațiile de identitate și opoziție sunt doar negate, nu eliminate. Adunarea, care exprimă debordarea,

este, prin urmare, o figură romantică." Cu alte cuvinte, chiar și aparenta absență a ordinii este inclusă în ordinea retoricii.

Se poate observa că 7.b. imaginea oferă, de asemenea, un exemplu de stivuire. Fiind ultimul nostru exemplu, merită să aruncăm o privire mai atentă, întrucât în el se pot observa și alte formațiuni retorice pe lângă acumulare: antiteză, care este slabă din punct de vedere al puterii sale expresive, dar are un conținut emoțional (opoziție masculin/feminin); elipse – proximitatea presupusă a acelor indivizi invizibili ale căror gusturi, obiceiuri și statut social pot fi citite din posesiunile lor și din micul dejun. Am putea continua seria, deși cu oarecare merit: orele formează o formă secundară de paranomie în cadrul structurii mai mari - și așa mai departe.

Modul în care recunoaștem o fotografie publicitară bună are puțin de-a face cu eficacitatea produsului (cine știe cum ar putea fi măsurată aceasta?). Cu toate acestea, are mai mult de-a face cu economia organizată a marcajului, care este, de asemenea, asociată cu importanța artefactelor. Prin urmare, avem tendința de a clasifica toate astfel de mesaje, fie ele vizuale sau verbale, drept „estetice", indiferent de contextul instituțional în care apar. Prin urmare, nimeni nu ar trebui să creadă că analiza retorică poate fi aplicată doar imaginilor publicitare. Primele noastre gânduri despre imaginile Dianei Arbus ar fi putut fi un instrument de sistematizare și clarificare.

Durand își încheie scrierea cu o formalizare pur denotativă, logică, a retoricii sale. El este convins că acest lucru are importanță practică: „În prezent, în producția publicitară domnește mitul „inspirației" și „otletului". De fapt, cea mai originală reclamă, cea mai îndrăzneață reclamă, nu este altceva decât un fel de transpunere a unor figuri retorice cunoscute de secole. Explicația pentru aceasta este că retorica este setul de moduri care pot pretinde „originalitate". Prin urmare, este probabil ca procesul creativ să fie îmbogățit și facil dacă creatorii ar lua în considerare în mod conștient sistemul pe care îl folosesc în comun" (sublinierea VB).

Freud a fost primul care a acordat atenție relației strânse dintre fenomenele lingvistice și inconștient: „Formarea substituțiilor și a iluziilor în poticnirea limbajului. începutul lucrării de condensare, care este cel mai activ în construirea viselor". Mai recent, Jacques Lacan și școala freudiană din Paris au trezit interesul pentru scrierile lui Freud. Lacan interpretează mecanismele descrise de Freud ca fiind retorica inconștientului. Structura inconștientului în ansamblu este ca cea a limbajului, așa că „... a numi un simptom metaforă nu este mai mult o metaforă decât a numi dorința umană o metonimie. Pentru că simptomul este într-adevăr o metaforă, îți place sau nu, iar dorința este într-adevăr o metonimie, oricât de ridicolă ar părea această idee.

Unitatea funcțională pe care a găsit-o Freud între datele deschise și conținutul ascuns al visului este comparată cu unitatea lui Lacan de semnificant și semnificat. După cum scrie Jean-Marie Benoist: „Visele pot fi deci comparate cu texte misterioase, palimpseste, a căror polisemie urmează să fie explorată de psihanalist". Iar percepția romantică a Inconștientului, conform căreia este un fel de strat profund sau o peșteră misterioasă, în care lucrează forțe oculte, poate

fi complet dat deoparte. Desigur, nu se poate accepta o anumită concepție despre natura simbolului, care apare încă în scrierile despre fotografie și care provine din popularizarea și denaturarea mú-ului freudian. La urma urmei, Freud a mai spus că uneori un trabuc într-un vis este într-adevăr doar un trabuc.

VIII

Cuvintele lui Brecht citate la începutul studiului nostru au fost despre inadecvarea fotografiei, care decurge din esența ei. Benjamin a fost de acord: „Este înlocuit cu denumirea și subtitrarea, care implică fotografia în procesul de literarizare generală a condițiilor de viață – fără de care, desigur, toate construcțiile fotografice ar fi risipite în împrejurimi”. Apoi continuă: „Nu analfabetii, ci analfabetii”, a spus cineva, „vor fi analfabetii viitorului”. Dar este un fotograf mai puțin analfabet dacă nu își poate citi propriile poze?”

Esența gândirii lui Benjamin este clară; iar întrebarea lui este: „Nu devine legenda cea mai importantă parte a fotografiei?” Textul verbal care însoțește fotografia are, fără îndoială, o importanță fundamentală. Motivul pentru care nu ne-am ocupat acum de asta este pur și simplu că subiectul nostru era o lectură a imaginii cu care Benjamin nu era încă familiarizat, dar ne este deja accesibilă. În lipsa unei astfel de lecturi, fotografia – cu sau fără legende – chiar „se blochează în mediu”, dacă nu chiar mai rău.

Nu doar reducerea importanței verbalității, ci și creșterea acesteia, dezvoltarea semiologiei și semioticii are consecințe de amploare pentru teoria artei. Și, prin urmare, i se deschide posibilitatea transformării practicii artistice. Nu doar regândirea radicală a unor concepte precum denumirea „figurativă” sau abstractă devine necesară. Mai important, a îndepărtat în mod irevocabil terenul de la separarea convențională a comunicării „vizuale” și „non-vizuale”. Faptul că un mesaj este vizual nu înseamnă neapărat că toate codurile sale sunt așa. Codurile vizuale și non-vizuale se întrepătrund reciproc în multe moduri diferite și complexe. În formularea precisă a lui Metz: „Conceptul totalitar și monolitic de „vizual” care s-a dezvoltat în unele dezbateri recente este de fapt o născocire a imaginației sau a ideologiei, iar imaginea (cel puțin în acest sens) nici măcar nu există”.

Walter Grasskamp: Fără text. Pentru estetica fotografiei documentare

„Situația, scrie Brecht, este complicată pentru că descrierea „simpla” a realității nu a spus niciodată atât de puțin despre realitate. Dacă fotografiem doar lucrările Krupp sau fabricile AEG, probabil că nu aflăm nimic despre ele. Realitatea reală a alunecat mai departe: în funcție. Relațiile umane produse, cum ar fi fabrica, nu mai exprimă relațiile umane în sine. deci ceva trebuie construit, ceva ce a fost creat este mutat.” Walter Benjamin – care citează critica lui Brecht în lucrarea sa din 1931, The Short Story of Photography – a spus-o chiar mai clar decât Brecht: Theory of the creator as producer (1934) îi portretizează pe fotografi noii obiectivități în cea mai proastă lumină imaginabilă: „ Să continuăm acum calea fotografiei; ce vedem Fotografia devine din ce în ce mai nuanțată, din ce în ce mai modernă - și rezultatul este că astăzi este imposibil să fotografiați chiar și un

bloc de apartamente sau o groapă de gunoi fără iluminare. Mai puțin, pentru că acum nu are altceva de spus despre un baraj sau despre o fabrică de cabluri decât: lumea e frumoasă. Lumea este frumoasă – acesta este titlul celebrei antologii a lui Renger-Patzsch, în care arta fotografică a noii obiectivități a atins apogeul. A reușit chiar să abordeze sărăcia cu artă la modă și astfel să o facă un obiect al plăcerii estetice.”

Până în prezent, cele două constatări de mai sus sunt încă citate cu bucurie atunci când vorbim despre fotografie. Sunt teze destul de șocante, chiar dacă Benjamin și Brecht au fost cândva printre promotorii lor.

Când Brecht cere ceva artificial, pus în scenă, el uită complet cât de artificială și organizată este o chestiune - nu numai din punct de vedere tehnic, ci și din punct de vedere estetic - chiar și cea mai simplă fotografie a lucrărilor Krupp. Deja cuiva îi este rușine să aducă din nou în discuție trucurile obișnuite ale fotografului sau chiar ale fotografului amator, dar se pare că Brecht nu era foarte familiar cu ele.

Un pic de zoologie

Chiar și modul de exprimare dezvăluie o neînțelegere a noii arte: că o imagine nu spune ceva sau nu oferă nimic - poate acestea sunt expresii potrivite pentru fotografie? Mai degrabă, ei dovedesc că Brecht nici măcar nu a vrut să examineze fotografia; în calitate de susținător al limbajului și al teatrului, a acționat în rolul unui imperialist mediatic care cere fotografiei: ca aceasta să fie integrată în rețeaua de servicii cu mai multe fațete ale iluminării sociale, înainte ca aceasta să se fi găsit. Mai mult, nu are dreptate: imaginea lui AEG sau a lucrărilor Krupp spune multe, desigur - după cum știm din adevărul lui Garasos (Lichtenberg Pfennigswahrheit) - fiecare este diferit: „O carte este ca o oglindă; dacă o maimuță se uită la el, bineînțeles că nu este un apostol care se uită înapoi la el”. Și vorbind despre animale: „ Pictată pe una dintre grinzile de tavan ale studiului lui Brecht, se pot citi următoarele cuvinte: Adevărul este concret. Iar pe unul dintre pervazuri se află un măgar mic, sculptat din lemn, care poate da din cap. Brecht și-a atârnat un semn de gât și a scris: Până și eu trebuie să înțeleg. Pe de o parte, acest lucru este greu de înțeles - nu este fotografia suficient de specifică pentru el? – pe de altă parte, arată unde este îngropat câinele,

pentru că fotografiile nu pot fi înțelese fără ca o persoană să dă din cap ca un măgar. Fotografia nu recunoaște lizibilitatea relativ limitată de vârstă a textelor, ceea ce înseamnă că fiecare cititor poate decide dacă a înțeles și este dispus să accepte ceea ce spune textul citit. Măgarul, care dă din cap când a înțeles mesajul, nu poate da din cap când se uită la o fotografie, pentru că nu ar ști când și în ce privință să dea din cap. Un cuvânt ca o sută: dacă vrei să faci propagandă, mai bine eviți fotografia. Fără adăugiri lingvistice, este greu posibil să răspândești adevăruri puternice în rândul oamenilor doar cu fotografii. Fotografia este cu atât mai puțin potrivită pentru mobilizare, cu excepția cazului în care este o imagine de idol montată pe un stâlp, pe care manifestanții o pot purta deasupra capului. Ceea ce nu înseamnă că fotografia nu servește la nimic: iluminarea nu este

neapărat propagandă, iar apostolii ei nu au nevoie să se prefacă că sunt muți ca măgarii.

Asta e tot

Benjamin face un pas dincolo de Brecht. Criticând fotografiile lui Renger-Patzsch, se referă la efectul lor general, chiar dacă nu știa despre asta mai multe decât știm noi astăzi - adică nimic. În ceea ce privește opiniile populare despre efectul fotografiei, acestea sunt simple presupuneri, care sunt acceptabile ca ipoteze atâta timp cât nu devin argumente care să submineze fotografi, care merită mai multă înțelegere pentru munca lor decât cele ale interpreților care le consideră proprii. reacția să fie singura posibilă.necesitate, sare, la reacția care decurge din imagine și își extind recepția individuală către public în ansamblu. De asemenea, acuzația de consumism este prea generală și lipsită de sens. Informația poate fi și consumată, fără a-i reduce calitatea; gândiți-vă doar la soarta lui Brecht pe scenele din Germania de Est. Întrucât Benjamin nu dezvoltă niciun criteriu care să dovedească, pe baza imaginilor, că acestea ar trebui înțelese așa cum sunt, doar titlul albumului foto al lui Renger-Patzsch i-ar putea oferi o strânsă – tremurătoare –. Totuși, acest titlu nu vine de la autor, ci de la editor. După cum a afirmat Herbert Moldering: „Titlul cărții, care a tentat atât de mulți critici să își încheie critica cu un singur comentariu captivant, nu vine de la Renger-Patzsch, ci de la editorul cărții. Titlul original era The Things. Scopul a fost de a recupera potențialul de experiență estetică al „lucrurilor”, care s-a bazat pe accentul pe principiul formei care funcționează uniform în toate obiectele naturale și tehnice”.

Nu este greu să răspundem de ce ar trebui să dezbatem în continuare punctul de vedere al lui Brecht și Benjamin: ca opinie a autorităților, este încă ținută în mare cinste și, prin urmare, înlocuiește mai degrabă decât sporește examinarea critică a fotografiei documentare. Judecățile estetice ale clasicilor marxismului sunt în general greu de citit imparțial. Cu ea se aude și vocea cenzorului, a cărui muncă dificilă a fost și ea ușurată: „Din moment ce primul grad al experienței pur senzuale nu este adesea împins, deoarece ei nu văd întotdeauna care este efectul, forța de susținere și forța motrice a fenomenului”. Ei bine, acesta este un alt motiv suficient pentru ca domnul Jarmatz să corecteze munca Christei Wolf, nu fotograf documentar, în Neues Deutschland. Se vede: ceea ce scriitorul literar Brecht a băgat sub nasul fotografilor îi ajută pe colegii săi de astăzi - estetica vulgară marxistă snow-rock.

Mai remarcabile decât critica lui Brecht și Benjamin asupra fotografiei sunt concluziile practice care decurg din aceasta; la urma urmei, lapidarea combinațiilor text-imagine și a montajului este destul de convingătoare, chiar dacă fotografia tăcută și needitată nu este devalorizată ca justificare – dar această devalorizare nu este întâmplătoare. Având în vedere că ambii recenzori au un motiv literar, era evident că ar adăuga imediat o rețetă literară la opinia lor despre noul mediu, de fapt una rea. Dar pacientul nu era bolnav, sau cel puțin diagnosticul era greșit. Pentru că fotografia nu este un gen literar, oricât de mult i-a enervat acest scriitor pe Brecht și Benjamin: este un mediu vizual și, pe cât de simplu este, este greu de înțeles – și nu numai pentru scriitori.

## Puțină literatură

Critica fotografică a lui Dieter Hacker, criticând Benjamin și Brecht, în ultimul număr al revistei Voksfoto a făcut ceea ce Benjamin ar fi trebuit să facă: a demonstrat cu fotografii specifice ceea ce a folosit pentru comentariile sale critice (la poza lui Alfred Stieglitz din 1907 intitulată The Undercover). Critica lui Hacker cu privire la modul în care pictura și fotografia au fost amestecate în percepția lui Stieglitz este atât de clară și de potrivită încât cineva este surprins când Hacker face o greșeală similară: la urma urmei, nu este vina fotografului că așteptăm de la pozele lui mai mult decât ne poate oferi. Pe de o parte, Hacker își dă seama că această imagine nu poate oferi nicio informație despre persoanele afișate pe ea, iar pe de altă parte, încă judecă imaginea pe baza acestui fapt și vede deficiența acesteia în acest sens. Totuși, o astfel de deficiență nu poate apărea decât în lumina așteptărilor false, atitudine educată pe romane și picturi, care se ocupă de natura literară a fotografiei doar pentru a stabili absența acesteia. Desigur.

Să comparăm fotografia lui Stieglitz cu Ford Madow Brown cu pictura sa de doar șaptezeci de ani mai devreme - Adio Angliei - și rădăcinile istorice ale așteptărilor în pictura istorică literară devin evidente imediat, pe care Madox Brown a vrut să le afirme și în contextul istoric contemporan. Că nu spune totul! El aliniază un întreg lanț de semne, astfel încât observatorul contemporan să nu aibă nicio îndoială cu privire la locul în care se îndreaptă călătorii: capete de varză atârnând de marginea navei indică durata călătoriei, mânia celui încântat în fundalul, durerea și sfidarea de pe fețele celor două figuri din prim-plan sunt tot ceea ce indică faptul că călătoria lor nu duce tocmai la Eldorado, chiar dacă numele navei de pe barca de salvare promite acest lucru. Mâna pruncului ieșită din capul femeii și ținând-o de mână completează complet referirea istorică la evadarea Sfintei Familii: istorie pictată; „Imaginea necesită lecturi multiple, planurile și formele sale se împletesc ca piesele unui puzzle, privirile sunt dezarticulate, ca ale lui Manet, fiecare dintre ele este despre altceva”, scrie Günter Metken în analiza sa de imagine. Dacă ați scrie despre o fotografie, am putea obiecta față de modul dvs. metaforic de a o exprima; totuși, este potrivit aici, deoarece imaginea spune povestea figurilor înfățișate în așa fel încât și după o sută de ani privitorul ghicește încotro se îndreaptă nava: spre colonii, spre Australia, pentru că nu există nicio modalitate de a ajunge. oriunde în Anglia.

## Anonimat

În Fedélkozen de Stieglitz, oamenii nu mai au o astfel de identitate și tocmai acesta este forța imaginii: fotografia este sursa anonimatului, a lipsei de nume, la fel cum este romanul oamenilor celebri și al individualității. Cu ani înainte ca cei fără nume din romanul cu același titlu al lui Beckett să intre în literatură – chiar și oricine de Kafka și Brecht avea cel puțin o inițială care servea drept nume – problema anonimatului avusese deja loc în fotografie. Anonimitatea este una dintre temele timpurii ale fotografiei, nu slăbiciunea ei, așa cum sugerează Hacker când cere mai mult de la fotografie decât oferă o simplă plimbare prin oraș: cine s-ar aștepta să învețe ceva doar

privind o plimbare prin teren familiar? despre trecători? prin, soarta și caracterul lor; deloc: cui i-ar lipsi astăzi asemenea cunoștințe? În urmă cu abia o sută de ani, acest corolar al urbanizării, anonimatul celei mai înguste dependențe de viață, a devenit centrul literaturii. Imaginația epocii, că în anonimatul orașului mare se poate citi despre trecători privindu-i - ca dintr-un mesaj codificat - originea, ocupația și soarta lor, a expirat de mult în literatură, dar este încă viu în critica foto. Cu toate acestea, ne putem aștepta la cât mai puține informații de la o fotografie cât putem din experiența de zi cu zi, iar tradițiile percepției picturale - datorită nu în ultimul rând picturii istorice, dar și fotografiei de familie - asigură că fotografi

judecă-i după literaritatea lor, timp în care rezultatul corect al acestui demers este greșit - pentru că ca reproș - formulat: fotografia nu este un roman, nici un pliant, nici o teorie politico-economică și nu un recurs.

Dar atunci ce? Dacă vrem să știm, nu este întotdeauna suficient să vorbim doar despre ceea ce nu poate și nu poate oferi, ci trebuie să ne străduim să dezvăluim particularitățile acestui mediu. Așa că trebuie să-i recunoaștem dreptul la independență și la performanță medială specială încă de la început. Fără îndoială, unul dintre meritele sale este că particularitatea picturii moderne de zi cu zi, predominanța vederii, predominarea percepției vizuale și-au găsit locul în ea. În percepția cotidiană, această predominare înseamnă bogăția ofertei vizuale și lipsa experienței sociale. Deja în albumul foto al lui Sander, Antlitz der Zeit - care aparent a acționat în mod conștient împotriva anonimatului fotografiei - Alfred Dõblin, cel care a scris prefața, a atras atenția asupra limitărilor acestei încercări: „Dar în timp ce ne confruntăm predominant cu anonimatul neschimbat al măștile morții (...) , aici: vedem indivizi? Este interesant, deoarece am crede că aceștia sunt indivizi. Dar cineva își amintește brusc – nu vezi persoane aici!" Cu această juxtapunere de individualitate și anonimat, care s-a bazat pe dragostea primordială pentru măștile morții și fotografie, Dõblin a articulat contradicțiile fotografiilor lui Sander mai clar decât cartea Sander publicată postum, care a fost publicată sub titlul Menschen ohne Maske. Și este înfricoșător că acest titlu va îngropa fotografiile lui Sander, așa cum lumea frumoasă încă o bântuie pe cea a lui Renger-Patzsche. O fotografie nu poate face distincția între o persoană și o mască, la fel ca persoana care se relaxează într-un oraș mare, pentru că experiența vizuală nu se poate baza pe una socială; o tratare fotografică timpurie a temei a fost publicată în 1931 cu titlul caracteristic Oamenii de pe stradă (Menschen auf der Strasse). Este posibil să te gândești la adversarul său, este posibil să fotografiezi în așa fel încât să asimileze sau să creeze o experiență socială?

Motivul destinatarului

Hans W. Mende a realizat o idee interesantă din acest punct de vedere. După ce reprezentantul sindicatului poștașilor i-a ordonat să facă poze cu funcționarii și angajații oficiului poștal din Berlin, Mende a decis să admită artificialitatea situației în pozele sale făcându-și toate modelele să ridice privirea din munca lor. Imaginile arată atât locul de muncă, cât și hainele de lucru; totuși nu înfățișează cu adevărat persoanele fotografiate, nici instituția, nici diferențierea rolurilor

instituționale. Dar de ce? Poate că nu este posibil să fotografiezi instituții? Aici, se pare că principiul fotografic al seriei își atinge limitele; ceea ce Sander a fost încă capabil să evoce din arhiva sa de imagini – sociologia – este din ce în ce mai greu de rezolvat cu imagini. De ce mai încearcă? Sunt atras de acest lucru de particularitatea fotografiei, care face posibilă juxtapunerea, juxtapunerea cu care trăiesc nenumărate plăci - care înscriu morții din războiul mondial ai asociațiilor de creștere a porumbeilor și ai cluburilor de fotbal, dar și a giganților artelor. Dar juxtapunerea morților este diferită și mai simplă decât cea a celor vii. Juxtapunerea ființelor vii nu este totală, este aditivă, deoarece ființele vii formează relații complicate între ele. Cu toate acestea, fotografia chiar nu poate surprinde acest lucru; la fel cum nu poți picta concepte, nu poți fotografia nici relațiile sociale - afirmația lui Brecht este încă valabilă în acest sens. Doar dacă – și cu asta chiar tăiem nodul gordian – dacă fotografia reușește să creeze noi relații sociale. Un exemplu de acest tip de fotografie intervenționistă este reprezentat de campania foto a lui Günter Rambow din partea de nord a Kasselului, pe care a documentat-o în detaliu. Toate acestea sunt imagini ale străzii."

în agenda lui. Procesul fotografiei, pe care el îl percepe ca o interacțiune socială între fotograf și motivele picturale, este completat decisiv de faptul că cei fotografiați nu se limitează la motivele picturale, ci devin destinatari și beneficiari ai fotografiei și ai ființei fotografiate. Apropo, asta rezolvă și o altă contradicție, mult mai serioasă, „clasică” a fotografului documentarist social: în timp ce fotograful documentarist „normal” trezește suspiciunea că

surprinde imaginile mizeriei, a unui alt fel de existență socială, ciudățenie și anormalitate, pentru a le expune apoi celor care trăiesc cu totul altfel și mai bine și să se delecteze cu ele ca un fel de perversiune socială; până atunci, fotografia care aparține celui fotografiat înseamnă un fel de iluminare, care nu este asociată cu nicio ambiguitate. Dar să nu considerăm nici asta o dogma, pentru că, chiar dacă este adevărat că diversitatea fotografiilor documentare dă alimentație suspiciunii că se speculează de fapt cu privire la voyeurismul publicului neimplicat în toate acestea, în același timp și la în aceeași măsură, ele măresc și șansa de a se informa despre condițiile sociale. Modelele de distribuție care limitează sau chiar exclud posibilitatea unui simplu voyeurism sunt rare; mai ales că expoziţia şi cartea

– au grijă de cea mai mare autoritate. Prin urmare, poate fi considerat un fapt semnificativ faptul că un fotograf cu ambiție și educație artistică – Candida Hõfer – nu numai că urmează calea elevilor Becher de a crea o reclamă bună, ci creează și o serie de diapozitive pentru uz școlar, care servește scopului educațional al fotografii documentare făcute de conservatorii din Germania despre viețile lucrătorilor oaspeți, precum și pe cât de mult stârnește uimire prin condescendența față de sfere atât de banale ale percepției vizuale ca artist.

Calitatea fotografiei documentare sociale este determinată nu numai de cât de bine a reușit să surprindă motivele, ci și de ceea ce face

fotograful pentru a preveni ca imaginile sale să fie folosite ca anecdote apolitice pentru a înveseli publicul larg sau ca dispozitive care induc frigul. Fotografia documentară care se mulțumește cu transmiterea imaginilor construite ale situațiilor sociale în lumea artei, astfel încât să se poată bucura de superioritatea socială a ceea ce vede, este vitală. Mai presus de toate, este viu când se poate citi din poze că fotograful a făcut un efort deosebit pentru a surprinde subiectul într-un moment în care acesta creează o impresie ridicolă sau jenantă.

După opera lui Rambow și teoria intervenției fotografiei, atunci când ne gândim la fotografia documentară, a devenit inevitabil să examinăm relația de fuziune a acesteia cu publicul, dacă vechiul lor exemplu a creat în mod ideal identitatea motivului și destinatarului fotografiei. Nu putem ignora faptul că munca grupurilor video constituie un exemplu semnificativ în acest sens și se păstrează și tradiția fotografiei muncitorilor. Pentru că muncitorul fotografiat nu este fotografia de muncitor în sine. Trăsătura distinctivă a fotografiei muncitorilor a fost nu numai că includea ordinul al patrulea în canonul obiectelor fotogenice, ci că fotografia a creat punctul de cristalizare al organizării sociale, un teren al evoluției sociale, al cărui cadru era un specific.

— se poate citi și din fotografii — era o viziune asupra lumii. Fotografia muncitorească, care a lucrat în interdependență socială și a creat rezultatele unor documente sociale pur acuzatoare, care au beneficiat de curiozități prin alternarea câmpurilor de referință socială.

Și fotografia fotografului Krupp Works din această fabrică spunea multe.

Documente

Independența fotografiei este asigurată de caracteristica sa medială, anonimatul; totuși, profilul său specific este creat de relația sa cu elementul tort.

Multe fotografii realizate cu motive complet diferite devin ulterior fotografii cu valoare documentară. Întrucât fotografia nu își poate desprinde niciodată complet motivul de interdependența vieții de zi cu zi, fiecare fotografie păstrează fără să vrea și inevitabil o bucată din viața de zi cu zi, o miniatură istorică care poate dobândi o valoare incredibil de mare chiar și câțiva ani mai târziu, în principal pentru că

profund. Nimic nu oferă o experiență mai perceptivă a istoriei decât obiectele și peisajele care au fost fotografiate, poate fără intenție. Poate că numai filmul poate concura cu ei, dar domeniul său de aplicare este cu siguranță limitat de faptul că fotografi amatori au apărut mai devreme și în număr mai mare decât cineaștii amatori. Desigur, istoricul obiectelor nu este pe aceste poze, deoarece rămâne complet ascuns înainte de a fi făcut instantaneul. Dar aceste fotografii sunt valoroase pentru percepția istoricității, pentru o perspectivă asupra schimbării istorice, pentru că - și amestecarea mediilor este permisă aici - ele vorbesc mai viu despre istorie decât unii istorici, care se

influențează în cunoștința că, privind în urmă, pot reconstrui istoria. după necesitatea ei marxistă.

Majoritatea fotografiilor care sunt importante astăzi datorită valorii lor documentare nu au fost inițial concepute ca fotografii documentare: fotografiile cu Adolf Lazi, un fotograf angajat de proprietarul unui magazin universal, de exemplu, nu ar fi putut fi făcute mai bine de un fotograf documentar care cunoaște toate dedesubturile amenajării spațiale și coregrafiei obiectelor.

Chiar și imaginile arbitrare din albumul foto de familie sunt transformate în imagini documentare de perspectiva istorică; parca de altfel, prezinta primul echipament si interior banal, care era neinteresant si cotidian cand s-au facut pozele, dar astazi are un efect ciudat. Fotografiile de amatori au și o semnificație istorică prin faptul că ne dezvăluie cum se vedea familia sau cum dorea să se vadă și cum a folosit fotografia pentru aceasta.

Deși toate aceste imagini devin în cele din urmă documente, fotografia documentară se ocupă în mod natural de cele care au fost create inițial ca imagini documentare. Fotografia documentară nu trebuie confundată cu rudele apropiate – fotografia evenimentului și reportajul foto. Nucleul artistic al fotografului documentar este format din faptul că își caută și modelează subiectul în afara relațiilor de vânzare ale presei sau propagandei și, dacă aceasta provine dintr-o anumită misiune, încearcă să îndeplinească cerințele simple ale sarcina cu atâta măiestrie și precizie estetică încât clientul cu greu le observă.

Istorie

Johannes Bõnsel, unul dintre fotografi documentaristi de astăzi, a tratat perspectiva istorică și posibilitățile ei documentare într-un mod exemplar: a cercetat înregistrările istorice pentru a compara viziunea subiectului lor de atunci și acum. După aceasta, mai este nevoie de a agăța o teză sub pozele sale despre construcția de ansambluri de locuințe și transformarea peisajului pentru a promova înțelegerea ? Nu, principiul construcției este perfect suficient și în același timp nu se abate deloc de la terenul specific fotografiei documentare, sarea, își marchează limitele. Juxtapozițiile sale – printre posibilitățile de astăzi – sunt printre cele mai puternice, deoarece Bõnsel nu regretă efortul și imită necondiționat punctul de vedere, distanța focală și decuparea imaginii folosite de predecesorii săi predominant anonimi. Și nu pentru că creează un model și un model de urmat pentru fotografia documentară independent de numele artistului, care poate dezvălui schimbările din mediul imediat al unei așezări populației unei așezări în maniera unui muzeu critic de istorie locală.

Desigur, fotografia nu poate doar să-și asume rolul de instrument al experienței istorice după fapt. Lucrarea lui Thomas Struth și Tata Ronkholz, care documentează zona debarcaderului Dusseldorf care a fost condamnat la demolare din cauza noii clădiri a adunării provinciale, anticipează această apreciere, când prevestește cu un fel de muncă de procesare a durerii ce va a devenit evident doar pentru observatorii de mai târziu: că clădirile debarcaderului erau frumoase, în orice caz, mai frumoase decât va fi noul sediu al adunării provinciale.

Nu este nimic surprinzător în faptul că Tata Ronkholz participă la o astfel de lucrare, deoarece seria sa de băuturi vechi se bazează și pe această nostalgie, care scapă în trecut de presiunea noilor construcții. Fotografiile sale din lumea cartierelor mic-burgheze și muncitorești și a oazelor urbane ascunse în ele pot fi impregnate cu „vâncătoare de conținut” (Schürmann), dar acest lucru nu diminuează valoarea operei sale; inventarul făcut al culturii urbane dispărute nu este afectat de faptul că această cultură s-a înfrumusețat într-o priveliște în sala de băut. Dimpotrivă, cu cât documentația va fi mai valoroasă, cu atât mai mult timp trece după dispariția lucrurilor artificiale cotidiene, dar oamenii care au știut toate acestea în copilărie sau adulți sunt încă în viață. Poezia istoriei se poate condensa în fotografia documentară, care – dacă nu o păstrează – se joacă cu efemeritatea.

De un interes deosebit sunt acele fotografii care au fost inițial destinate ca documente și a căror valoare documentară este aproape dublată de distanța istorică. Sau poate că este doar o schimbare de valoare: dacă înregistrările lui Walker Evans sunt incluse astăzi într-o carte fără legende, iar datele necesare sunt relegate într-un minuscul apendice, se dovedește că acuratețea istorică devine indispensabilă în fața perspectivei istorice. Și cui îi pasă după șaizeci de ani dacă băuturile Ronkholz erau în Oberkassel sau Essen?

Harta socială

Pe de altă parte, acuratețea este esențială în cazul acelor înregistrări de documente, care nu sunt istorice, ci distanțe geografice sociale, care duc la documente. Până la urmă, societatea este împărțită în clase și pături doar în fața viziunii abstracte; în spațiul de mișcare al experienței cotidiene, această clasificare socială și politică apare în primul rând ca o împărțire geografică a așezărilor, care se reflectă în distanțe minime, dar strict impuse: locul de reședință, cariera profesională, zonele de agrement și locurile de muncă sunt într-adevăr zone atât de îndepărtate în un mic spațiu în care sunt făcute fotografiile documentare ale lui Hine sau Riis au fost că fotografia trebuia să creeze o legătură între aceste continente sociale în același mod ca reportajele celor care se întorceau din expediții. Această realizare a fotografului documentar – care își derivă activitatea proiectivă din domeniile strâns adiacente, dar deconectate ale societății – nu și-a pierdut semnificația până în prezent. Care student universitar, de exemplu, se gândește la lumea muncii care se desfășoară în spatele scenei academice și întreține instituția? Grupul de fotografie muncitorească din Marburg a fotografiat cândva scenele în care universitatea este și lumea muncii manuale. Și deși fiecare dintre imaginile lor este mai puțin editată decât odiseea poștală a lui Mende, documentația de la Marburg este totuși mai vie, probabil pentru că principiul de editare al seriei este pur și simplu mult mai viclean.

Și oricât am fi inundați de imagini, dacă un student universitar care își finalizează stagiul universitar sau un tânăr forțat în serviciul public din cauza refuzului său de a fi încadrat face fotografii acolo unde lucrează: privind peste casa bătrânilor, închisoarea, secția de terapie intensivă, căminul pentru persoane cu dizabilități sau un

spital de psihiatrie din mediul rural, pozele lor din clinică arată cât de puține știm despre societatea în care credem că trăim, bine informați. Acestea includ zone tratate ca tabu în lumea imaginilor în același mod în care Hine și Riis au făcut-o pe vremea lor, când tabuurile legate de munca copiilor, cei fără adăpost și sărăcia.

Explorarea regiunilor necunoscute ale vieții de zi cu zi, cercetarea petelor albe și a subiectelor tabu este sarcina fotografului documentar, chiar dacă există pericolul ca intenția de iluminare să fie distorsionată într-o urmărire violentă a subiectului. Oricat de fervent si de incapatanat cauta tinerii fotografi documentaristi astfel de subiecte nefotografiate pana acum, care sa garanteze apoi de neinlocuit tematica a operei lor, beneficiarul eforturilor lor pentru o voce individuala va fi mereu privitorul – desigur, nu toti privitorii. . Este doar unul dintre miturile teoriei fotografiei că este o imagine

la fel pentru toți telespectatorii; Benjamin a putut construi impactul fotografiilor lui Renger-Patzsch doar pe baza acestui cuvânt în gură. Opusul ei este adevărat: sensul fotografiei documentare sociale nu este același cu cel al fotografiei documentare istorice. În cazul unui spectator, fotografia documentară poate fi ultima picătură care varsă boabele, transformându-l dintr-un observator critic într-un participant angajat în procesul politic; în timp ce pentru celălalt toate sunt știri vechi. Acesta este și motivul pentru care nu o putem declara cu un argument general și final: o fotografie documentară are întotdeauna nevoie de comentariu. Ceea ce este de la sine înțeles pentru un spectator când se uită la imagine, poate fi văzut de celălalt doar cu comentarii circumstanțiale - și un astfel de comentariu poate fi atunci atât de lung încât de fapt face fotografia redundantă și poartă fotografia cu ea doar ca ilustrație. .

Cuvânt și imagine

Astfel, cantitatea de text necesară pentru fiecare imagine poate fi decisă doar în raport cu publicul specific și – dincolo de capacitatea de a fotografia, precis – intenția de utilizare. Desigur, o fotografie trebuie făcută (și vizualizată) întotdeauna ca și cum nu ar necesita un supliment de limbă, deoarece are propriul „limbaj”. Dar acest mod de a vedea nu are aproape nicio tradiție: respingând toate previziunile care anunțau venirea erei optice, rămânem de text în așa măsură încât privirea noastră trece de la pictură la semnătură și plăcuța care indică titlul, iar apoi revine la tablou – aparent luminat; acesta este obiceiul după descoperirea picturii abstracte. Acest obicei de a vedea – care primește cu bucurie tot felul de comentarii verbale, atâta timp cât evită ambiguitatea imaginii – își lasă amprenta și asupra fotografiei. Hans Peter Feldmann exploatează câmpul de joc al acestei dependențe - opera sa aparține așadar celor mai interesante completări artistice ale teoriei fotografiei. Planul său legat de expoziția de la Köln – de a publica fotografii arbitrare în cotidienele Köln fără nicio legende sau vreo legătură cu articolele citite alături de ele – nu ar fi fost întâmpinat cu o respingere mai hotărâtoare chiar dacă ar fi oferit imagini pornografice; la urma urmei, imaginea fără text este un infirm. Pe de altă parte, textele tratează imaginile în mod destul de arbitrar; O altă lucrare a lui Feldman arată cum aceeași fotografie a unei agenții de știri primește subtitrări diferite în diferite ziare. Când Susan Sontag afirmă că cetățenii societăților industriale au

devenit dependenți de plăcerea imaginilor, ea nu înseamnă că imaginilor nu li se permite niciodată să intre în comunicarea de masă fără acoperirea textului - chiar și lăsând în urmă legenda cu stil. Comunicarea de masă acționează cu aceeași nemilosire ca acei nord-americani care toarnă ketchup pe tot ce le este servit: mai pune unul pe fotografii, pentru că textul are prioritate.

Autenticitate si aranjament

O altă acțiune Feldmann a vizat și centrul problemelor teoretice ale fotografiei: imaginile sale eseniene ignoră în mod conștient forma, ceea ce este cu atât mai interesant cu cât predominanța formei devine problematică în fotografia documentară. Pentru că ceea ce mă uimește cu adevărat la fotografia documentară este că alături de evenimentul documentat, sau chiar dacă este retrogradat pe plan secund, putem recunoaște și semnătura fotografului. Așa cum obiceiurile de design ale lui Hines și Riis devin evidente pentru ochiul antrenat de-a lungul timpului, stilizările lui Becher, de exemplu, evită obiectele în același mod - cel puțin conform obiecțiilor obișnuite ridicate împotriva imaginilor lor. Astăzi, oricum cu familia Becher, fiecare analiză a fotografiei documentare și a relației cu ei a devenit o chestiune de credință: pro sau contra? Desigur, fotografiile familiei Becher sunt cu adevărat simptomatice: nu a fost încă ascuțită nicăieri

atât de mult este contradicția care se află între cele două cerințe ale fotografiei - pe de o parte, trebuie să fie autentică, adică trebuie să ofere o imagine vizuală adevărată, realistă, naturală, nealterată, exactă (și am putea enumera indicatori care descriu capacitatea uimitoare de cartografiere vizuală a fotografiei); pe de altă parte, fiecare copil știe acum că fotografia este artificială din toate punctele de vedere, iar în ceea ce privește puterea de convingere care decurge din carnul reproducerii, ea rezultă dintr-o înșelăciune temeinic elaborată, care se manifestă parțial în echipamentul tehnic și parțial. în modul în care fotograful manipulează acest echipament. Loviturile captivante ale lui Hine și Riis sunt de asemenea stabilite. Nu sunt scene din viață, ci mici piese de teatru care trebuiau puse în scenă pentru camera de filmat, pentru că era singura modalitate de a surprinde realitatea orbitor de radiație a imaginilor sale. În timp ce apologeții fotografiei documentare sociale acceptă această fraudă – inevitabilă de dragul adevărului –, toată greutatea rezervelor lor revine familiei Becher, deoarece nu sunt interesați de fotografia socială documentară, ci de fotografia care încearcă să elimine orbirea profesională. a esteticii mai degrabă decât a geografiei sociale. Obiecțiile criticilor vizează modul recunoscut al familiei Becher de a construi obiecte. Deja în 1970, Helmut Hartwig a început să enumere rezervele, care - din ce în ce mai ascuțit - definesc dezbaterea în curs despre Becher până în prezent. (...)

Foartea dezbaterii a fost sporită și de faptul că unii i-au acuzat pe Becher de fascism pe baza unor motive pe care Hartwig le-a formulat într-un mod mult mai moderat la acea vreme. aceasta a întărit tendința, în urma căreia dezbaterea în curs despre Becher stagnează într-un singur loc: și anume, că atât criticii, cât și credincioșii își formulează judecățile de valoare cu o asemenea exclusivitate – și slăbesc – care nu permite decât opinii pozitive sau negative, dar punctele forte și punctele slabe ale acestor imagini nu considerația

dialectică – care este adaptată ambivalenței fotografiei. Pentru că fotografiile nu pot fi clasificate fără ambiguitate conform regulilor universale ale jocului teoriei științifice sau a afirmațiilor științifice adevărate sau false. Este chiar posibil să pretindem serios că o fotografie este falsă sau că este adevărată? Potrivit celei mai populare acuzații împotriva fotografiei documentare, designul ambițios subminează autenticitatea celui fotografiat. Dacă ne uităm prin înregistrările pe care Walker Evans le-a făcut înainte de a reuși să facă fotografia pe care și-a dorit-o, avem în el un martor incontestabil al faptului că designul estetic și carnea documentarului social nu se exclud reciproc - sarea, inseparabilă una de cealaltă. Fotografia documentară bună nu se poate naște decât din combinarea acestor două simțuri: din faptul că utilizarea fotografiei arată luarea în considerare a condițiilor sociale în care a fost realizată și că fotografia arată că este rezultatul unei alegeri conștiente. de soluţii tehnice şi estetice specifice. Atunci este posibil să criticăm instrumentele de modelare - și numai acestea, nu și faptul modelării. Această diferență nu este întotdeauna luată în considerare. Se simte uneori că criticii consideră că fotografi cu ambiții artistice au astfel de ambiții – de parcă condițiile sociale proaste ar trebui fotografiate doar prost. Aceasta include și critica lui Benjamin la adresa lui Renger-Patzsch, deoarece Benjamin – care este un stilist atât de strălucit încât nu îndrăznești să citezi detalii mai lungi din scrierile sale, pentru că ar arunca o lumină neplăcută asupra propriului stil de scris – acuză Renger-Patzsch. a obiectelor de înfrumusețare, pe care le fotografiați. Cu alte cuvinte, nu luăm un nume rău de la gânditor dacă filosofează despre sărăcie și oferă formulări geniale, dar simțim imediat mirosul de minciuni și fraudă la fotograf dacă pozele lui nu sunt subexpuse și nu sunt mișcate, așa cum se presupune că este. potrivit pentru o fotografie a unui muncitor care este copleșit de existență.

Este interesant că critica la nivel național la adresa familiei Becher abia a dezvoltat criterii pentru a judeca fotografiile, dar s-a mulțumit să-și exprime suspiciunea nedefinită. Cu toate acestea, familia Becher a făcut exact ceea ce se aștepta Brecht; au creat ceva artificial, pus la punct; prinderile lor sunt strângerile false ale alienării – cu excepția faptului că interesul lor este îndreptat nu spre societate, ci spre istoria formelor și, prin urmare, critica anticilor vizează și acest interes.

Ben Oyne a pus sub semnul întrebării relația dintre creație și autenticitate într-un mod complet diferit: toate documentarele sale foto-teoretice sunt reconstituiri, chiar dacă în multe cazuri este greu de crezut. Ba mai mult, este o reconstrucție făcută cu grijă și muncă care nu uită detaliile, care nu este cu nimic mai prejos decât o recuzită dintr-o fabrică de film. Autenticitatea aparentă a fotografiilor sale constă în trucurile modelării - iar această inversare răstoarnă cu viclean opinia convențională că numai renunțarea la modelare poate garanta autenticitatea.

Leopold Rombach: Zece teoreme asupra fotografiei – Preliminari la teoria generală a fotografiei

Următoarea linie de gândire le întoarce peste cap majoritatea abordărilor cunoscute până acum. Și nu provine din voința unui

gânditor, ci din nemulțumirile provocate de publicațiile cu tematică foto pe care le cunoaștem.

Punctul de plecare este același: spectrul problemelor fotografice se întinde între două puncte extreme, iar publicațiile sunt și ele aliniate cu aceasta. Unul dintre punctele finale se referă la tehnica fotografiei și proximitatea obiectelor - nu ia în considerare deciziile care au loc în fundal și interdependența intereselor. Cealaltă parte este preocupată doar de aspectele sociologice, dar în același timp știe puțin despre procesul de creare a imaginii. Această tensiune se reflectă și în literatură; de exemplu, între lucrări didactice axate pe tehnică (Feininger, Graeb) și analize de fapt politice, precum cele oferite de tendința „comunicației vizuale”.

Pe de altă parte, încercăm să proiectăm între tehnica și sociologia fotografiei, bazându-ne pe idei preluate din cercetarea semiotică și a comunicării de masă. Separarea lor este posibilă prin faptul că ambele tendințe pot fi urmărite până la mecanismele de decizie. Semiologia poate oferi proceduri descriptive pentru problema formării și percepției imaginii, iar cercetarea comunicării de masă relevă efectul formelor de vânzare ale mediului asupra fotografiei ca semn.

Apropierea necruțătoare de realitate a fotografiilor, de exemplu, este formulată într-un mod complet diferit în limbajul semiologiei: semiologia explică acest lucru prin faptul că fotografia este capabilă să afișeze multe trăsături esențiale ale codurilor de percepție. Această formulare găsește o expresie conceptuală mai precisă a problemei în așa fel încât să nu se întoarcă la interpretarea problematică a fotografiei ca substitut proporțional al realității.

Să adăugăm că ne bazăm pe ideile semiologice ale lui Umberto Eco, întrucât teoretic pare foarte fructuoasă, în contrast cu, de exemplu, semiotica lui Morris, care folosește conceptul de iconicitate într-o formă destul de primitivă.

În fine: schița de mai jos este doar o serie de afirmații specifice, pe care nu le vom confrunta cu alte abordări în timpul explicației. Fiind afirmații antitetice, această procedură a fost necesară pentru ca acestea să fie deschise la discuții. Cât de utile sunt, cititorul poate decide pe baza postfață, unde ne comparăm tezele cu pozițiile cunoscute.

1.

Mai presus de toate, fotografia necesită o abordare teoretică deoarece se aplică într-un mod special multor domenii ale producției sociale:

- fotografia este un instrument,
- fotografia este un mediu de comunicare,
- fotografia este un obiect estetic,
- fotografia exprimă mesaje estetice,
- fotografia fuzionează și produce conștiință.

În această listă, devin clare diferitele baze conceptuale pe care ne bazăm: al treilea punct se bazează pe procesul de gândire al lui Walter Benjamin, al patrulea punct este de natură semiologică și va fi exprimat mai precis în ultima parte a studiului. Dintr-un punct de vedere superior, punctele 1 și 5 nu sunt momente opuse, ci cazuri extreme limită de coproducție fotografică și astfel relația lor poate fi considerată mai complementară. Datorită diversității sale funcționale, fotografia intră în contact cu cele mai diverse lumi conceptuale, ceea ce în mod evident îngreunează discutarea despre fotografie. Mai devreme sau mai târziu, multe publicații fotografice eșuează pentru că își înțeleg subiectul dintr-un punct de vedere prea restrâns și, între timp, exclud aspecte importante pentru că nu se încadrează în sistemul lor conceptual. După aceea, nu mai este de mirare dacă, în căutarea celui mai mic numitor comun, fotografia este în cele din urmă restrânsă la aspecte tehnice. Cu toate acestea, definițiile tehnice cunoscute ale fotografiei sunt la fel de utile sau inutile precum ar fi definiția „muzică = unde sonore” în muzică. Cu toate acestea, ideologia din spatele fotografiei este încă tehnica. Această ideologie nu este doar pentru cei care pretind că sunt „esteți” și resping fotografia ca o copie înșelătoare a realității – pentru că le este frică de puterea sa estetică reală; dar utilă și pentru persuasiunea demagogică, întrucât presupusa infailibilitate a fotografiei continuă să-l ajute să-și răspândească minciunile.

Pentru a ieși din aceste tipare de gândire, să examinăm mai întâi esența celor mai populare concepte de fotografie, urmate de formularea și clarificarea semiologică a acestora.

2.

Poate cea mai importantă idee-clișeu fotografic se referă la „realismul” și „obiectivitatea” fotografiilor: fotografia funcționează ca un substitut pentru realitate. Această abordare ne împiedică să examinăm fotografia – separată de focalizarea ei asupra obiectului – ca un fenomen specific dependent și interdependent de decizii decisive de fundal. (Se pare că reduce valoarea fotografiei ca substitut al realității doar dacă se referă la manipularea acesteia: conceptul de manipulare - așa cum este folosit de obicei - presupune implicit posibilitatea lentilei, adică posibilitatea reproducerii imparțiale. Astfel, în cele din urmă, nu face decât să întărească - prin negația sa - natura substitutivă a fotografiei.)

Pe de altă parte, susținem că proiecția fotografiei obiective este complet greșită. În sprijinul acestui lucru, este suficient să subliniem că sutele de domenii de aplicare ale fotografiei îmbină realități diferite. Faptul că fotografia are încă o valoare de declarație poate fi pus pe seama faptului că fiecare dintre tipurile sale diferite este valabil doar în domeniul de aplicare pentru care a fost realizată. Fotografia militară spune ceva doar strategului, fotografia medicală doar medicului etc. Prin urmare, fotografia nu este obiectivă pentru că se bazează pe utilizarea optică și fizică a legilor obiective ale naturii – pentru că legile obiective ale naturii pot fi puse foarte ușor în slujba subiectivabilității fotografiei, prin anumite interdependențe.

Conceptul de realism oferă la fel de puțin în fotografie. Prin urmare, în locul celor două concepte, folosim conceptul de autenticitate, care poate fi concretizat în următoarele:

- fotografia autentică renunță la dreptul de a construi fapte împotriva unei mai bune judecăți;

- transparent, adică crearea sa poate fi citită din el (de exemplu, în fotomontajul);

- o fotografie autentică se bazează pe cunoaștere temeinică, adică, în conformitate cu cele mai bune cunoștințe și conștiință a creatorului ei, afișează corect interrelația dintre lucruri și sens;

- evită denigrarea și cinismul.

Lista implică în mod evident și faptul că fotografia nu își trage credibilitatea și conținutul de la sine, ci trebuie să respecte reguli care includ „virtuțile jurnalistice” înțelese în sensul cel mai larg. Aceasta mai arată că fotografia nu este interesantă în sine, ci întotdeauna într-un anumit context: chiar și fotocopiile valorează ceva doar dacă sunt autentificate.

În sfârşit, să ne referim la binecunoscuta propunere a lui Georg Schmit referitoare la problema realismului, care spune pe scurt după cum urmează: „naturalism = corectitudine exterioară, realism = adevăr intern”. Perechea de concepte se referă la artele vizuale și nu poate fi transferată efectiv la fotografie. Totuși, puteți afla că aceste două momente sunt rezumate într-o formă potrivită pentru fotografie, în conceptul de autenticitate: conform acesteia corectitudinea exterioară corespunde unei calități care este „potrivită scopului fotografiei”, indiferent cât de mult. poate fi confuz la prima vedere. Iar adevărul interior este creat atunci când scopul, intenția și aspectul fotografiei sunt transparente și pot fi puse la îndoială și atunci când se abține de la orice convingere insidioasă. Mai multe despre acest lucru în secțiunea privind comunicarea publică.

3.

Descrierea semiologică care definește fotografia ca un proces care produce semne pleacă de la două realități diferite: pe de o parte, realitatea obiectivă, adică ceea ce se află în câmpul vizual al mașinii, și pe de altă parte, realitatea simbolică, fotografie. legăturile dintre cele două realităţi pot fi stabilite, dar nu automat sau cvasi-automat, ci prin aplicarea mai mult sau mai puţin considerată a codurilor de producere a semnalului. În consecință, nu ne interesează prea mult cât de bine „se potrivește” fotografia cu realitatea; pe de altă parte, mecanismele de căutare și detecție a semnalului – pe baza cărora se vorbea despre „apropierea de realitate” a fotografiei – cu atât mai mult. Pentru aceasta, însă, avem nevoie de un nou concept semiologic - cel de convenție. Din punct de vedere semiologic, toate operațiunile de cartografiere (atât prezentarea, cât și înțelegerea semnelor) se bazează pe convenții. Convențiile sunt sistemele de reguli care definesc cum ar trebui să arate semnele și cum trebuie să fie înțelese în condiții precis definite. Convențiile funcționează de

obicei subconștient - totuși, ele sunt temporare și pot fi modificate. (Acesta este un aspect didactic!)

Cea mai generală convenție a fotografiei determină că, spre deosebire de alte sisteme de semne, fotografia ca semn trebuie să se refere la un obiect existent realist. Aceasta este sursa argumentelor sale pentru percepția ortodoxă a puterii și slăbiciunii fotografiei , care, pe de o parte, crede în puterea de documentare a fotografiei, dar, pe de altă parte, o privește cu dispreț deoarece oferă doar o copie a suprafaţă. Într-o abordare semiologică, această contradicție este imediat rezolvată: fotografia poate reprezenta și conținuturi abstracte, dacă acestea au luat deja o formă vizuală în obiectul fotografiat. Acest lucru se întâmplă prin iterație, adică semnele reprezintă semne. Prin urmare, fotografia se referă la lumea rațiunii prin abordarea iterativă a realității obiectului.

Conform celei de-a doua convenții de bază, esența fotografiei este afișarea obiectelor pe baza reflexiei luminii lor. Această constatare nu este în niciun caz de la sine înțeleasă, deoarece imprimeurile, de exemplu, se bazează pe proprietăți haptice și desenează vieți cu ceva care nu există deloc în realitate: contururile.

Investigații semiologice ulterioare au loc în cadrul acestor două convenții.

Fotografia este, evident, un semn iconic, adică este creată de coduri care se referă la condițiile percepției vizuale. Cu alte cuvinte, imaginea fotografică nu începe să se formeze undeva lângă obiect, ci din punctul de vedere al fotografului. Să schițăm pe scurt procesul acestuia: atunci când o persoană vede ceva, se activează coduri de percepție și recunoaștere, care organizează stimulii vasculari și selectează acele trăsături care sunt deosebit de importante în ceea ce privește caracterizarea și recunoașterea obiectului perceput.

Dacă aceste mecanisme nu ar exista, ne-ar fi imposibil să distingem ceva sau să recunoaștem că un obiect aparține unei anumite clase de obiecte. Prin urmare, tot ceea ce percepem este deja o percepție precodificată. Codificarea percepției este influențată de interesele celui care percepe și de cultura sa în ansamblu.Eschimoșii văd zăpada altfel decât arabii.

Fotografia – conform descrierii semiologice – se referă la trăsăturile esențiale ale percepției fotografului și numai prin ele la obiect. În sens invers: fotograful vede obiectul și își folosește codurile de recunoaștere pentru a evidenția ceea ce vede ca fiind important. Acesta aplică caracteristicile și caracteristicile de recunoaștere ale situației detectate unor valori specifice de gri sau culoare ale imaginilor. În cazul fotografiei, el folosește procedurile fotografice – regulile codului fotografic, care determină întreaga decizie, de la prima decizie privind crearea imaginii până la prezentarea acesteia către privitor. Apropierea general resimțită de realitatea fotografiei poate fi descrisă și semiologic: crearea ei poate fi explicată prin faptul că fotografia poate afișa multe trăsături ale codurilor vizuale.

Așadar, susținem că imaginea din fotografie nu este legată de realitate, ci de percepția fotografului asupra realității. Această

descriere are două avantaje: pe de o parte, eliberează procesul fotografic de fundurile ontologice obișnuite, iar pe de altă parte, ne îndreaptă atenția către „viziunea despre lume” a fotografului. Acest lucru este exprimat în codificarea imaginii sale și poate fi reconstruit în mare parte din imaginile sale. Este foarte ușor să deosebești un Edward Weston de un Man Ray; a viziunea asupra lumii a lui Ralph Gibson este complet diferită de cea a lui W. Eugene Smith. (Dar o analiză mai precisă poate numi și „stiluri” fotografice care sunt mai puțin îndepărtate unul de celălalt.) Chiar și în „stilul” imparțial al fotografiilor turistice larg răspândite, se exprimă o viziune asupra lumii, care este marcată de felul în care este mașina. fabricat și ideologia utilizatorului său și pe care noi toți apare în topos și setări cunoscute anterior.

4.

Fotografia are multe fețe: de la strălucirea afișului foto al celebrităților până la sumbru granulare a reportajului foto senzațional, de la precizia fotocopiei până la extratereștria înregistrărilor în infraroșu sau a imaginilor de evidență. Toate formele sale de apariție sunt create prin combinații diferite de diferite elemente ale posibilelor tehnici fotografice. Fiecare face vizibilă o lume diferită. Din punct de vedere semiologic, ele sunt subdomenii ale fotografiei – subcoduri ale convențiilor cuprinzătoare menționate mai sus. Cu toate acestea, aceste coduri se schimbă și se îmbunătățesc în mod constant, în principal prin noi proceduri științifice de aplicare. Fotografia își încalcă propriile limite, de exemplu în cazul camerei cu infraroșu, care depășește raza luminii vizibile. Datorită adăugării constante de coduri, nu ar avea prea mult sens să le folosești

pentru a repara sau pentru a rămâne la definițiile obișnuite ale fotografiei. Fotografia este deci descrisă doar ca o manifestare a codurilor și convențiilor stabilite ale vremii. Codurile specifice formează fundalul fiecărui gen de fotografie. Din punct de vedere al semiologiei, este suficient să citiți codurile din imagine și să urmăriți imaginea înapoi până la aceste coduri.

5.

Digresiune: momentele creării imaginii. Întregul proces al fotografiei – de la decizia de a face o fotografie până la modul în care aceasta este prezentată privitorului – a fost descris ca un proces semnal. Este important să ne referim la diferitele forme de context, deoarece contextul creației influențează calitatea imaginii, în timp ce cel al privitorului afectează modul în care „citește” imaginea.

În semiologie, de obicei se vorbește despre „marcarea contextuală” (significat), dar o descriere detaliată a acestor procese nu se încadrează în sfera studiului nostru. Crearea imaginii este deci surprinsă din punct de vedere practic ca o interacțiune între factori specifici și o rețea de decizie. Această descriere practică a fotografiei ca lanț de decizie separă abordările semiologice și cele ale comunicării în masă: ambele teorii pot fi urmărite până la o serie de decizii. În acest fel, devine posibil să se întrebe despre deciziile care au condus la imagine și pot fi citite din ea. Cu toate acestea, pe

lângă semiologie, aceasta necesită și o cunoaștere aprofundată a fotografiei. Și aceasta poate fi considerată o altă referință didactică.

Decizia privind imaginea are loc între trei factori – subiect, obiect, condiții tehnice – la care se adaugă condiții suplimentare. Interrelațiile din această schiță sunt încă formule destul de goale, dar pot fi completate cu ușurință chiar și cu puțină experiență fotografică.

Aspectele noastre se aplică atât obiectelor neînsuflețite, cât și oamenilor. În fața mașinii, ambii apar într-o altă „lumină diferită". Iar mașina pietrifică obiectele ca „altele". Acest tip de proiecție depinde nu numai de proiectarea procesului tehnic, ci și de efectul pe care procesul foto îl are asupra obiectului fotografiat. Din acest motiv, în fotografie este aproape imposibil să se separe conținutul și forma în sensul obișnuit. De exemplu: o clipire surprinsă o fracțiune de secundă prea devreme sau prea târziu creează impresia unui model prost, somnoros sau beat în fotografia portretului. Această impresie este creată de faptul că timpul scurt de expunere al mașinii captează doar o singură parte minusculă a mișcării pleoapei, care rămâne ascunsă de ochiul uman atotvăzător. Un singur moment ia deci un rol privilegiat, capata un nou sens si devine o alta realitate. Deși există, este prezentat de fotografie în sensul că acest moment a devenit semnificativ doar prin fotografie.

Fotografia este deci numită un semn complex, în care momentele de creare și recreare a realității se contopesc într-una singură. Toate analizele de imagini fotografice trebuie să țină cont de acest fapt.

6.

Fotografia ca instrument de comunicare. Abordarea comunicării de masă servește aici pentru a arăta că fotografia este supusă influenței celor mai diverse interese și motive într-o zonă largă, la fel ca și alte instrumente de comunicare în masă. Interdependențele acestui mezo pot fi văzute direct în figură. Trebuie să ne referim și la importanța contextului, deoarece acesta influențează atât realizarea, cât și înțelegerea fotografiei, și deci are o funcție directă de conținut. Celălalt aspect a fost deja menționat: fotografia nu spune încă nimic și nu spune

„Greșit" în sine – dar numai în condiții specifice și suplimentare. Problema adevărului se află în afara câmpului semiologiei.

7.

Combinând comunicarea de masă și abordarea semiologică, putem obține o explicație a celor mai importante probleme fotografice, de exemplu problema obiectivității și alienării în domeniul fotografiei. Conform limbajului de zi cu zi, obiectivitatea înseamnă de obicei un efect vizual neutru corect, în timp ce alienarea înseamnă crearea de efecte vizuale neobișnuite.

Propunem o soluție diferită: întrucât nici măcar nu se poate defini ceea ce este „corect" la sfârșit și toată lumea simte că altceva este

obiectiv, punem conceptul de obiectivitate în interdependențele contextului și îl readucem la convenții. Nu uitați: fiecare cod este doar în contextul care i se potrivește.. Conform acesteia, imaginile cu aspect neobișnuit – studii cu pendul ușoare sau fotografii echidistante – nu sunt înstrăinate pentru că arată neobișnuit.

În locul lor, în știință, aceste înregistrări sunt într-adevăr rapoarte obiective. Pe de altă parte, ar fi considerate înstrăinate, de exemplu, în contextul expozițiilor de fotografie estetizante.

O linie de gândire similară duce la explicarea problemei manipulării fotografice. În conformitate cu aceasta, manipularea nu este prezentarea unor efecte de imagine surprinzătoare, ci mutarea tehnicilor fotografice în contexte străine.

Acest lucru nu ar fi fost deosebit de remarcabil. Pe de altă parte, trucul de persuasiune legat de conceptul de manipulare este creat atunci când aceste schimbări de context încearcă să rămână neobservate. Exemplu: propagandă realizată cu conținut ajustat – în concretul stilului de raportare perceput obiectiv.

Revenind la obiectivitate: dacă conceptul de obiectivitate folosit în limbajul de zi cu zi ar fi urmărit înapoi la codurile convenționale, rezultatul ar fi următoarea prescripție pentru efectul de imagine: „lumină moale, fără distorsiuni, adâncime de câmp, valori tonale echilibrate”. , cerințele enumerate sunt deja problematice în sine – libertatea de denaturare, de exemplu, are cel puțin trei variante – care este corectă?

Prin urmare, definind obiectivitatea din punct de vedere semiologic, susținem că obiectivitatea relativă se creează atunci când, pe cât posibil, se renunță la conotații. Prin conotații înțelegem conținutul pe care semnele îl comunică privitorului „aproape întâmplător”.Acest lucru nu depinde de asocierile psihologice speciale ale fiecărui privitor, deoarece conotațiile sunt asocieri făcute instituțional posibil pentru mult mai mulți telespectatori de o anumită vârstă culturală.de exemplu. , „mișcare”, iar culoarea roșie înseamnă „căldură și senzualitate". Conceptul de conotații acoperă simbolismul complex al fotografiei descrise mai sus. Crearea sau evitarea conotațiilor afectează așadar toate nivelurile decizionale dintre momentele enumerate anterior de crearea imaginii, – ambele se aplică obiectului Rezultă de aici că obiectivitatea fotografiilor trebuie să fie raportată la funcția pe care o îndeplinesc în intervalul lor de valabilitate.

Notă: redarea obiectivă este considerată cea mai specială zonă a fotografiei, dar fotograful practicant știe că este cea mai dificilă formă de aplicare. În cazul reproducerilor sau al fotografiilor medicale, de exemplu, este necesar un efort serios și o cheltuială financiară uriașă

depășiți nenumăratele schimbări de culoare, distorsiuni și alte variabile ale fotografiei de dragul unei imagini standardizate care poate fi vizitată. Simbolismul complex al fotografiei se manifestă aici chiar și în cele mai mici detalii, deoarece forma și conținutul, redarea și modelarea sunt indisolubil împletite.

În medicină, de exemplu, o nuanță (formă) ușor roșiatică poate duce deja la diagnostice (conținut) înșelătoare, deoarece cealaltă culoare roșiatică poate însemna deja o culoare diferită a mucoasei; și este posibil ca acest lucru să fi fost cauzat de schimbarea treptată a temperaturii de culoare a lămpilor uzate.

8.

Funcții. Una dintre funcțiile importante ale fotografiei este cunoscută încă de la început: fotografia este re-crearea realității. Întrucât acționează și ca ideologie, recunoașterea a umbrit o altă funcție, cel puțin la fel de importantă, capacitatea de a crea realitate a fotografiei!

Această funcție poate fi concretizată în trei moduri:

- fotografia creează realitate la nivel de obiect, în măsura în care schimbă și influențează obiectul;

- fotografia creează realitate în măsura în care creează semne. Aceasta se referă la aspectul pragmatic al semnalizării;

- fotografia creează realitate, în măsura în care ilustrează „viziuni asupra lumii” și afectează astfel conștiința.

Potrivit acesteia, fotografia are două funcții principale: crearea și recrearea realității.

La prima vedere, funcțiile fotografiei nu au nicio legătură cu formele de apariție, despre care am scris cu conceptele de cod și subcod. Pretindem că fiecare fotografie se referă la polii creației și re-creării. Fiecare fotografie are o funcție creativă și recreativă, indiferent dacă pare obiectivă sau jucăușă. Care dintre ele primește mai mult accent variază de la context la context.

Această constatare nu se referă la aceleași două tendințe pe care Siegfried Kracauer le-a dedus din studiul fotografiei: realismul care reproduce fidel natura și dând formă operelor de artă. În descoperirile lui Kracauer, percepția tradițională că fotografia oferă o examinare impersonală a suprafeței și poate dobândi un caracter artistic doar prin modelare specială este încă vie. Cu toate acestea, în opinia noastră, este dificil să separăm calitatea redării și a creației, deoarece ambele lucrează cu aceleași instrumente! În abordarea vizuală, nu facem distincție între lucrări realiste și creatoare de forme, ci mai degrabă caracterizăm fotografiile în contextul momentelor ulterioare: contextul afișajului, legătura dintre setul specific de coduri la toate deciziile care modelează. imaginea și, în final, interesele de fundal, care constau de obicei din primele două componente cu o acuratețe rezonabilă, pot fi reconstruite. Din această analiză se poate ajunge și la funcția fotografiilor, care stârnește cel mai mare interes. Prin urmare, să examinăm trei funcții fo, care sunt situate pe un plan mai concret printre momentele oarecum abstract descrise de creație și re-creare:

-     documentatie: dovada, inregistrarea starii, aprinderea informatiilor materiale;

-     persuasiune: publicitate, persuasiune, vânzare, sugestie – și toate acestea fără a fi observate;

- inovație: interogarea, jocul, experimentarea, descoperirea de coduri și conținuturi noi.

Repetăm: distanța dintre documentare și inovație nu este aceeași cu diferența dintre „perfect clar" și „încețoșat artistic". Funcția nu este în primul rând o chestiune de aspect sau subcoduri. În condițiile potrivite, fiecare fotografie poate avea o funcție documentară sau inovatoare.

De asemenea, putem distinge nuanțe funcționale suplimentare în cadrul celor trei funcții fo enumerate, dar conform observațiilor noastre, toate pot fi urmărite înapoi la funcțiile fo. De exemplu, ceea ce pare a fi o funcție de divertisment nevinovată în ziarele cu imagini de familie, analiza va arăta în curând că conține în mod clar și caracteristici care vizează persuasiune.

9.

Fotografia ca mesaj estetic. Întrebarea nu este dacă fotografia este o artă, ci care este particularitatea esteticii fotografice. Răspunsul trebuie să facă față tensiunii interioare a fotografiei, care decurge din faptul că, pe de o parte, are un set de semnificații care ajung departe în zone abstracte - dar, pe de altă parte, este încă conectată la ceea ce poate fi găsite concret. Și aceasta va trebui să rămână atâta timp cât convențiile sale de bază vor fi în vigoare. Pericolul esteticii fotografice, în schimb, este că neagă realitatea care apare din când în când în trucurile vânătorului de efecte care maimuțește pictura, cu care încearcă să creeze (neînțelese) sublinii. În timp ce atașamentul față de obiect limitează cu siguranță pictorul, acesta reprezintă o oportunitate pentru fotograf. Estetica foto – în opinia noastră – cere fotografului să îndure și să facă această tensiune rodnică în moduri noi și noi. Totul depinde dacă poți explora posibilitățile încă nefolosite ale obiectivității fotografiei. Straturile interioare profunde ale realității vor fi dezvăluite în fața abordării fotografice și a mașinii. Și toate acestea depind în primul rând de dacă suntem gata să recunoaștem astfel de posibilități de cercetare ale fotografiei.

10.

Fotografia poate exprima mesaje estetice. Este un termen semiologic: mesajele estetice pot fi create prin coduri care sunt deschise și multistratificate și care nu doar pun la îndoială codurile folosite, ci pot fi și ele chestionate. Acestea exclud o interpretare cu o singură valoare și, întrucât sunt multidimensionale, trezesc interesul și direcționează atenția în felul lor; ei nu renunță la chemare, ci doar la persuasiunea violentă pe care o folosește propaganda. Rezultă o imagine misterioasă și totuși deschisă – în sensul că fotografia nu poate fi folosită ca instrument pentru alte interese decât ale dvs.

Nenumăratele versiuni persuasive ale esteticii fotografice sunt împărțite în două curente, care reflectă și tensiunea interioară a fotografiei. Ne gândim aici, pe de o parte, la fotografi „clasici”, care au examinat posibilitățile estetice mai mult în direcția documentării. De exemplu, putem aminti asocierile picturale ale operelor lui Nadar, Edward Weston, Renger-Patzsch, Ansel Adams, August Sander sau W. Eugéne Smith.

Pe de altă parte, mulți artiști tineri contemporani percep în mod conștient fotografia ca o formă artistică, dar destul de diferit decât fotografi de artă de la începutul secolului sau fotografi amatori de astăzi. Lucrările lui Klaus Rinke, Jochen Gerz sau japonezul Katase nu mai sunt caracterizate drept „marii bătrâni” ai fotografiei.

arta obișnuită (în sensul bun) de laborator. În schimb, ei caută noi moduri estetice care s-ar fi putut dezvolta înainte, dar au fost uitate; sau să dezvolte proceduri posibile doar de descoperirile de astăzi.

Evaluând pe scurt starea actuală a fotografiei ca artă, putem descrie în mod specific următoarele elemente stilistice pe baza unor coduri adecvate:

- calcule de realitate: de exemplu imagine în imagine, diferite combinații de fotografii și montaje iterative, adiacente sau suprapuse;

- chestionarea egalității generale a planului imaginii: se dizolvă toată importanța egalizatoare a planului imaginii și astfel devine posibilă căutarea unor noi perspective de sens care nu au fost încă folosite;

- organizarea realității pentru fotografie.

Procesele și stările organizate rămân doar în fotografie, iar din ele se poate citi cât de mult depinde realitatea organizată pentru mașină de legile mediului și cum îl afectează în același timp.

Postfaţă

În cele ce urmează, vom descrie și evalua pe scurt câteva concepte fotografice cunoscute din punctul de vedere al propriilor noastre pretenții. Ne bazăm pe citatele din studiul lui Klaus Honnef The Photographer's Work pentru că ele indică perfect starea actuală a dezbaterii.

„Creatorul real al imaginii fotografice... este lumina. Fotograful efectuează doar lucrările preliminare necesare, care declanșează procesul de creație. Ce se întâmplă în continuare depinde de mașină.”

O afirmație aparent corectă - mai ales dacă ne gândim la fotografia Polaroid. De fapt, face procesul de fotografiere mult mai ușor. Pentru că în opinia noastră, adevăratul creator este decizia umană care folosește lumina reflectată de obiecte pentru a crea imagini. Nu cvasi-automatizarea mașinii este importantă, ci modul în care este operat. Posibilitățile și limitele de tratare a acestuia sunt evidențiate prin deciziile și soluțiile care au fost luate în prealabil de către

construcție și deci pot fi modificate în orice moment. Calitatea soluțiilor depinde din nou de scopul dorit al imaginii. Fără om, mașina nu face nimic. Este adevărat că fotografia este o succesiune precis definită de soluții și manipulări care duc la crearea imaginii, dar ceea ce este interesant la aceasta este că nu există o singură definiție, ci zeci de definiții care pot fi transformate arbitrar în anumite limite. și sunt conectate la destinație. De exemplu: infraroșu „film de culoare falsă”. Deși definiția sa de bază este diferită de cea a „Agfa CT 18”, nu este totuși mai puțin utilă; sarea este deosebit de grăitoare pentru strateg sau ecologist. Am numit diferitele definiții și lanțuri de decizie ale fotografiei – împreună cu rezultatele lor diferite de imagine – „subcoduri”.

„Factorii care limitează libertatea de mișcare a deciziilor fotografului – toți sunt factori obiectivi”.

Argumentând această afirmație, am putea spune că soluția fotografului este la fel de obiectivă ca și terebentina pictorului. Cu alte cuvinte: fotografia se bazează, fără îndoială, pe proprietăți obiective, de exemplu, pe legile optice specifice ale diferitelor refracții măsurate a luminii în diferite mase de sticlă. Dar asta nu înseamnă că nu putem vedea cum se poate juca cu acești factori obiectivi, cum acești factori pot fi combinați în nenumărate moduri de aplicare. Mic

numărul, obiectivul, valoarea constantă pot fi conectate între ele, rezultând multe variabile.

Opinia general acceptată este că parametrii procesului fototehnic sunt exclusiv de natură tehnică, adică aici doar tehnica dictează. Concentrarea, de exemplu, necesită o acțiune precis definită. Acest lucru este, fără îndoială, adevărat, dar nu este suficient pentru teorie. Teoria nu poate uita că nu există o definiție obligatorie a clarității – fotograful de reproi o interpretează cu totul altfel decât turistul care face fotografii. Încă o dată, trebuie să subliniem că fotografia depinde de context: în timp ce un obiectiv din plastic este suficient pentru Instamatic, doar un Achromat foarte bine corectat poate fi folosit pentru o cameră repro. Și, în sfârșit, gradul de claritate este, de asemenea, un fel de „decizie” și, ca atare, poate fi schimbat. Din punct de vedere semiologic, imaginea defocalizată nu este, la prima vedere, altceva decât un alt subcod.

„Imaginea pictată este și o imagine a lumii... Acest lucru nu se aplică deloc imaginii fotografice”.

Atunci de ce „colegii de joacă” lunii arată atât de diferit de nudurile japoneze Shinoyama? La urma urmei, este aceeași specie.

Raspunsul nostru este:

1. deoarece fotografia își stabilește propriul subiect,

2. deoarece fotograful se străduiește să conecteze semnul fotografic la propria sa viziune asupra lumii: fotografia ca semn iconic se referă la trăsăturile esențiale ale percepției fotografului. Și din nou contextul: lucrările lui Shinoyama au și un caracter de marfă, dar –

deoarece sunt vândute într-un context diferit – li se permite să arate diferit.

Klaus Honnef o citează în acord pe Gisèle Freund, afirmând că „puterea imaginației” nu joacă un rol în fotograf, deoarece fotografia este conectată la lucruri care pot fi găsite efectiv. De fapt, acest lucru este și adevărat - dar din nou numai cu anumite restricții. Susținem că fotografia poate fi și un câmp al imaginației în sensul că organizează realități care se pot referi în mod iterativ la alte lumi imaginate prin simbolizarea lor. Fotografia ca semn de semne. (Recunoaștem cu bucurie că până și noi putem doar ghici la implicațiile acestei afirmații pentru complexitatea semnului fotografic.)

Tac

Nimeni nu neagă că fotografia este un mediu care are nevoie de o realitate preexistentă și este definită și de caracteristicile tehnice ale creației sale. Dacă, totuși, estetica fotografică nu vrea să se învârtească în viitor, atunci acest fapt trebuie examinat în așa fel încât să nu se blocheze în limbajul tehnologiei, ci să caute metode descriptive care să stabilească și condițiile de plecare fotografice ale tehnica, dar nu vă blocați aici. Este nevoie de o combinație de interese tehnice și de interese. Întrucât adaptările pur terminologice – de exemplu, din sociologie sau „artă” – nu se potrivesc cu două fețe ale mediumului, am ales procedura prezentată aici. Tehnica este decisivă - dar nu decisivă.

[foaia de calcul!!!]

general JA Schmoll. Eisenwerth: Fotografiile în arta secolului al XX-lea

Importanța fotografiei în orice moment este cel mai bine informată de locul ei în pictură. În era timpurie a dagherotipului și calotipului, această relație ar putea fi numită aproape naivă. Relația fotografie-pictură a devenit ulterior mai complicată și uneori confuză. Am putea vorbi despre un dublu standard: oficial, pictorul care a folosit fotografii a fost discriminat, dar neoficial, un număr surprinzător de mare de artiști a folosit acest instrument. În catalogul expoziției intitulate Studii de portrete fotografice pentru picturile lui Lenbach și Stuck - care a fost organizată de Otto Steinert la Muzeul Folkwang din Essen - autorul prezentului studiu a vorbit mai mult despre această problemă cu două tăișuri, care a apărut din cauza judecata de valoare a fotografiei și rolul acesteia ca instrument auxiliar al esteticii idealiste normative din secolul al XIX-lea. Nu vorbim însă despre acel grup de întrebări – care altfel formează un capitol separat al istoriei interacțiunii dintre pictură și fotografie, și anume capitolul aplicării sub acoperire a portretelor fotografice. Nu doar Lenbach și Stuck au trăit cu ajutorul fotografiei (doar în cazul lor avem informații deosebit de bine și bogat documentate despre asta), ci și mulți alți artiști, pe lângă cei mai puțin cunoscuți, cei mai semnificativi. : astfel Delacroix și Courbet de la o vârstă foarte fragedă, nu numai Hill și Nègre , ci și Théodore Rousseau, Manet și Degas, Cézanne și Gauguin, Munch și Slevogt, Toulouse-Lautrec și Picasso, Dali și Max Ernst. Și lista poate fi continuată după bunul plac.

Printre dadaiști și suprarealiști, putem observa și o întorsătură decisivă: au inclus în mod deliberat fotografii în calculele lor vizuale, și parțial cu un efect șocant. Mai presus de toate, au folosit imagini de hârtie, măriri sau reproduceri foto preluate din reviste și cataloage direct ca elemente de colaj în acuarelele și picturile lor. În aceste cazuri, exemplul fotografic (de multe ori doar un detaliu) este prezentat ca un contrast deliberat, foarte eficient, cu pictura. Istoria colajului foto este și mai veche, știm acum că începuturile sale datează din secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, colajele foto au intrat abia recent în pictură ca instrument de contrast estetic. În cazul dadaiștilor, acest lucru s-a întâmplat în mod ironic și consecvent. În 1920, în introducerea primului Târg Dada, Delacroix a fost citat spunând: „Dacă artistul ar folosi fotografia așa cum ar trebui, s-ar ridica la înălțimi despre care încă habar n-avem”. Și chiar și atunci, dadaiștii l-au citat fericiți pe pictorul belgian Antoine Wiertz (1806-1865), care a lucrat la sinteza istoricismului și naturalismului în teme de groază: „Va veni vremea când fotografia va înlocui și înlocui toată pictura”. Dadaiștii au încercat să comunice cu aceste citate că unul dintre vechile mandate ale picturii, reprezentarea vederii exterioare a obiectelor (toate variantele naturalismului), se poate îndeplini mult mai bine cu fotografia. Așa că au făcut fotografiile obiectelor corespunzătoare și le-au introdus pur și simplu în imaginile lor vechi. Colajele foto au fost folosite ca citate de realitate. Această procedură a fost probabil inspirată de tehnica colajului cubiștilor timpurii. Un exemplu celebru este natura moartă a lui Picasso, în care bucata de hârtie imprimată lipită imită o împletitură de paie. Tapetul și tăieturile din ziare, sticlele de băutură și etichetele cutiei de trabucuri au fost, de asemenea, incluse în imagine. În toate cazurile, a fost vorba de a include citate din viața reală în imagini, urmărind aspecte formale. în acest sens și ca valoare de contrast în cadrul picturii secolului XX, colajul foto a jucat întotdeauna un rol reînnoitor și încă nepurtat. Dar să nu ne mai oprim asupra acestui tip de citat foto ca o imprimare originală sau o reproducere tipărită, care a fost lipită ca „corp străin” în

într-o compoziție desenată sau pictată. Mai degrabă, să ne îndreptăm atenția către un tip complet nou de relație între pictură și fotografie, care - deși nu fără toată pregătirea, așa cum indică exemplele anterioare - s-a desfășurat abia în a doua jumătate a secolului nostru. Nici în 1950, nici un critic nu ar fi putut prezice că această întorsătură – despre care habar n-avem unde va duce – va avea loc.

Unul dintre primii pași poate fi descoperit în opera pictorului Francis Bacon. A fost mult timp interesat de puterea expresivă a fotografiei: în jurul anilor 1949/51 a început să transfere efecte fotografice în picturile sale, într-o formă care nu a eliminat imaginea originală. A pictat capete, figuri întregi și grupuri după o fotografie. Cu toate acestea, instalarea lor în pictură a fost multistratificată. A împrumutat adesea detaliile modelelor alb-negru o nuanță purpurie-violet și a exagerat efectul de mișcare dinamică. Fotografii „în mișcare”, întoarceri bruște ale capului și expuneri duble etc. și-a folosit părțile neclare ca instrument de pictor pentru a spori expresiv constrângerea mișcării motorii. În acest fel, a reușit să creeze trupuri și chipuri cu o sugestie teribilă, corpuri musculoase sau

adesea dezosate și fețe cu energie tremurândă sau tremurândă. Multe trupuri din pozele sale arată ca și cum ar fi fost jupuite, iar ambiguitatea lor complexă emană un sens psihologic atât de extraordinar, un mister care depășește cu mult imaginea fotografică. Cu toate acestea, caracterul fotografic ca bază a conceptului de imagine este clar întărit. Și acesta este un moment cu totul nou: o sinteză până acum necunoscută care leagă și îmbină portretul fotografic și pictura, care, spre deosebire de toate picturile anterioare, nu stinge caracterul distinctiv fotografic. După cum am subliniat deja, relația dintre tabloul mai vechi și fotografie a fost fie naivă și a tratat fotografia ca „a doua natură", apoi - exact ca o pictură - naturalist, impresionist etc. transpuneți-l într-un tablou, astfel încât să nu mai fie neapărat posibil să citiți din rezultat, pictura, fie că a fost creată din obiect sau dintr-o fotografie a obiectului; sau altfel această relație a fost tulburată și pictura a ascuns în mod conștient imaginile fotografice. Nu există nicio urmă de asta în Bacon. Acceptă fotografia, dar o consideră doar o bază de document, pe care o permite să fie dezvăluită prin pictura sa ca un strat transparent. Nu numai că nu neagă efectul stimulant al fotografiilor, dar încorporează acest moment fotografic în conceptul imaginii sale ca o referință foarte eficientă la realitate. Bineînțeles, Bacon este întotdeauna captivat de un anumit tip de fotografii și îi inspiră picturile: înregistrările care sunt deja expresive în sine, spunând multe în ceea ce privește efectul lor psihologic sau alienant. Așadar, avem de-a face cu un exemplu de fotografii care sunt deja modelate în sine, care - adesea doar cu decupajul lor mai concentrat sau cu un singur detaliu - îl inspiră pe Bacon să creeze. Și în acest sens, au fost multe capcane.

Dar să trecem la alte tendințe, care pot fi clasificate drept curentul pe care îl rezumăm de obicei sub conceptul de artă pop, deși acesta reprezintă și un set de multe fenomene diferite. Acum ne interesează doar relația care se îmbină cu fotografia, așa că putem ignora celelalte elemente ale pop art. În istoria tendinței care s-a dezvoltat în Anglia (care este aproximativ în același timp cu primele fenomene pop din Statele Unite), titlul expoziției de fotografie desfășurată la London Institute of Contemporary Art în 1953 a jucat un rol important: Paralel. Viața și arta. Expoziția a prezentat fotografii extrem de mărite ale naturii și tehnologiei, posibile manifestări umane și produse secundare (graffiti și gropi de gunoi), care s-au simțit ca pline de viață și încântate din punct de vedere formal. Regizorii , sculptorul Paolozzi, fotograful Nigel Henderson, arhitectul Alison și Peter Smithson, au decis asupra titlului care mai târziu a devenit un slogan după ce au văzut caracterul distinctiv al acestor documente. Viața și arta paralele sunt o descriere cu adevărat potrivită a zonei pe care fotografia în ansamblu o ocupă astăzi. Atâta timp cât nu avem concepte estetice noi, mai flexibile pentru a defini fotografia – ținând cont de prevalența, influența și valorile formale nemaiauzite ale acesteia – motto-ul londonez din 1953 ne poate ajuta. Cu mult înainte, Hartlaub a susținut că fotografia este un fel de artă industrială modernă sau artă populară modernă. Pop art întărește parțial adevărul acestei poziții atunci când presupune că fotografiile și

transforma imaginile publicitare în „artă înaltă". Toate acestea s-au petrecut deschis, cu o oarecare brutalitate, în America și Anglia, și într-o oarecare măsură și în alte țări. De la sfârșitul anilor 1950,

acestea au fost asociate în principal cu imagini fotografice de comunicare în masă, TV, filme, afișe de cinema, broșuri de afaceri și reviste foto. Una dintre rădăcinile conceptului de artă pop se află aici: vitalitatea și estetica inerente dispozitivelor optice ale comunicării de masă și, mai mult, conștientizarea criticii. Acest lucru a condus la apariția „Mass Art” (artă de masă) și apoi a termenului de artă pop în jurul anului 1955. Întrucât „Volkskunt” german și „art popular” francez (ambele: „artă populară”) au însemnat de multă vreme altceva – activitatea artistică destul de naivă a artizanilor fără studii academice, parțial diletanți și parțial crescuți în tradițiile de sate înguste sau de orașe mici. – conceptul „pop art” metropolitan anglo-saxon nu poate fi tradus în alte limbi. Pop art reprezintă activarea unor formațiuni și modele picturale care sunt deja cunoscute în cele mai largi pături ale populației prin instrumente de comunicare în masă. Fotografia nu este singura în asta. Sunt incluse toate fenomenele optice ale dispozitivelor de comunicare în masă, benzi desenate și grafică publicitară. Dar fotografia este încă de o importanță centrală, fie și doar pentru că se află latent acolo în profunzimea graficii publicitare, ca sistem de referință al acordului cosmic optic. Totuși, să rămânem aici doar cu corelațiile cu fotografia: „Fotografia, ca document al realității și sursă a unui limbaj pictural fantastic, a fost folosită ulterior pentru a face vizibilă structura realității într-un mod pe care Bacon nici nu l-a putut visa. de." (Lawrence Alloway)

Activitatea lui Robert Rauschenberg, care poate fi caracterizată ca o tranziție între scena reprezentată de Francis Bacon – care a fost reprezentată de pictura atât de deschis inspirată foto – și grupul de artiști pop Fo. În 1958, și-a găsit stilul personal expresiv: desen sensibil, uneori nervos, în care sunt încorporate fragmente de ziare, cataloage și reprezentări artistice; cel mai adesea, sunt litografii, care includ decupaje (adesea pe hârtie milimetrată) într-o compoziție care amintește de un colaj. Nu sunt nici fotomontaje, nici colaje, ci litografii care conțin și elemente de colaj, bucăți de film cu raze X, decupaje din ziare cu o imprimare foto raster a unui accident de mașină, a unei decolări a unui avion, a locului crimei, a unei construcții tehnice. Totul se imbina prin tonul si culorile cernelii, liniile si nuantele osificante, detaliile desenate, inscriptiile si semnificatia cvasialegorica. Nu ne gândim atât de mult la picturile și construcțiile la scară largă ale lui Rauschenberg, cu care el distruge tabloul tradițional, ci mai degrabă la paginile sale grafice menționate mai sus, care fac deosebit de evident modul în care Rauschenberg participă la fotografia de artă contemporană . Faptul că aduce reproduceri de fotografii (de exemplu desene mecanice) în sfera atotcuprinzătoare a imprimării litografice nu înseamnă deloc că Rauschenberg neagă natura fotografică a detaliilor folosite, ci doar un anumit grad de înstrăinare și aliniere a acestora cu habitus de cerneală și propriul scris de mână. Tocmai din acest motiv, deseori plasează tăieturile din ziare într-o manieră în oglindă, ceea ce rezultă și din tehnica sa rafinată: aplică „colajul” clișeului litografic printr-un fel de procedeu monotip. De aceea, vă place să faceți hașura încrucișată - ca și cum ar fi trase de creion apropiate - părți individuale ale fotografiilor sau chiar întreaga fotografie din ziar. Împreună cu imprimarea negativă a fotografiilor și raze X, această gamă bogată de efecte alienante creează un joc vibrant de valori expresive grafice și valori tonale care formează un fel de

perdea: trebuie să căutăm și să descifrăm realitatea din spate. aceasta.

Andy Warhol și Roy Lichtenstein, Armand Flint și Peter Blake, precum și poate James Rosenquist, au folosit în cea mai mare măsură modele de imagini fotografice. Imaginile din seria lui Warhol au devenit cele mai faimoase. El a compus portrete foto ale personalităților cunoscute pe pânzele sale mari, cu repetări stricte. Folosind serigrafie sau chiar pictură în ulei, douăzeci și ceva de ani au plasat îndeaproape chipul plin de farmec a lui Marilyn Monroe unul lângă celălalt, urmând structura de puncte a reproducerilor ziarelor, rând cu rând, care diferea doar prin culoarea orbitor de ascuțită, sau poate prin cea mai plictisitoare. , nuanță mai închisă (1962). Sau a folosit variante ale chipului lui Jackie Kennedy, alegându-le pe cele vechi din fotografiile din ziar: din epoca fericită de dinaintea asasinarii președintelui, din vremurile de după lovitura de stat și din ceremoniile funerare (1964 și 1965). THE

șaisprezece ani Jackie devine imaginea crudă a acuzației – dar o dă reclamelor societății de consum în stilul ei absurd. Și mai șocantă sunt seria de portrete realizate din fotografii raster de ziare sobre ale albumului foto al infractorilor, 13 Most Wanted Men (13 cei mai căutați bărbați). Asemenea imagini monstruoase mai trebuiau să fie eliminate de la prima expoziție. Imaginile în serie ale tramvaielor care stau în spații goale sau accidente de mașină mortale pe timp de noapte nu sunt mai puțin înfricoșătoare. Spre deosebire de acestea, seria de flori colorate a lui Warhol, care arată ca reclame pentru un magazin specializat în horticultură și semințe, sunt emoționant de distractive și decorative, cu un adevărat efect de artă pop vesel.

În primul rând, este de remarcat tratarea subiectului figurii umane și chipului uman în legătură cu reevaluarea documentației fotografice. Întoarcerea către realitate în anii 1950 și 1960 a fost creată ca o reacție la pictura non-figurativă, care poate fi evaluată și ca o schimbare istorică instructivă. Toate acestea sunt strâns legate de neliniștea generală a țărilor occidentale, care decurge din anxietatea resimțită asupra societății de consum capitaliste târzii. Critica socială și hotărârea de a schimba structuri și soluții învechite nu pot fi separate programatic sau logic într-o formă de artă abstractă, fără obiect. Acesta este motivul saltului în noua figurativitate și marea influență a modelelor fotografice, portretelor, detaliilor și ilustrațiilor. În cele din urmă, fotografia este încă, poate chiar mai puternic decât altfel, limbajul pictural documentar recunoscut, de înțeles, deși am ghicit de mult că poate fi manipulată și cum poate fi manipulată și că fotografia oferă, de asemenea, un joc larg. domeniu pentru subiectivitatea creativă. Influența fotografiei, așa cum este numit întreg fenomenul în cadrul artelor vizuale, care s-a bazat pe o relație mai strânsă cu tehnica imaginii aparatului de fotografiat în întreaga nouă arie de subiect, se bazează tocmai pe cunoașterea pe scară largă a unor tipuri specifice de imagini fotografice. Doar popularitatea imaginii unei vedete sau a unui criminal, a văduvei președintelui sau a scaunului electric face posibilă utilizarea unor astfel de înregistrări, care sunt difuzate și reproduse în milioane de exemplare pe tot globul, în conformitate cu spiritul pop art-ului. . În același timp, nu putem uita că și în arta pop principiile constitutive fac posibile principiile estetice. Chiar și tehnica aparent banală de

„pictare” a fotografiilor și-a găsit metodele adecvate din punct de vedere pictural cu Warhol sau Rosenquist. Se poate recunoaște în aspectul, alegerea culorilor și structurare că acești pictori nu au urmat doar școala de grafică publicitară, ci și, în cea mai mare parte inconștient, școala de artă abstractă. Chiar și una dintre „reprodusele foto pictate” ale lui Gerd Richter – în pulsația structurilor și realităților stratificate una peste alta și dispărând în efectul optic – nu poate nega influența suprarealismului și a op art. Apropo, pozele lui Richter reprezintă o îmbunătățire și mai mare a fotografiei picturii, în măsura în care „imitează” în mod deliberat scara negru-gri-alb a celei mai răspândite tehnici de imprimare pozitivă, fotografia simplă de hârtie gri-alb. Lui Richter, ca și Warhol, îi place să folosească reproduceri din ziare, instantanee neclare și fotografii de amatori ca modele pentru picturile sale în ulei - mai recent, fotografii color.

Din punctul de vedere al artei pure fără obiecte, ar trebui să considerăm fotografia drept cel mai extrem opus în ceea ce privește posibilitățile noastre de imagine optică. O astfel de juxtapunere poate fi uneori confuză. Decalajul dintre cele două puncte de vedere este prea mare pentru privitorul superficial și cu prejudecăți. Ne convingem prea usor ca fotografia nu are nicio legatura cu „arta”. Acum că pictura și fotografia au devenit dintr-o dată atât de strâns împletite din nou, ar trebui să regândim întreaga întrebare. Arta abstractă fără subiect, care se concentrează pe problemele formelor și culorilor și pe valorile lor expresive pure, este nepotrivită pentru interpretarea criticii documentare, sociale, adică a descoperirilor fosilizate. De aici vine contraatacul artei pop și a altor fenomene ale unei noi arte figurative. Cu toate acestea, unul nu îl exclude pe celălalt. Fiecare a luptat deja pentru dreptul său de a exista. Pe de altă parte, conform motto-ului citat al expoziției londoneze, fotografia se află „în paralel” cu „viața și arta”. Este încă instrumentul de documentare prin excelență printre toate procedurile imagistice. De aceea pictorii îl folosesc din nou și din nou. Și astăzi, când vechile prejudecăți au fost în mare măsură golite, el este calm

o pot face cu conștiință – pentru că, pe lângă puterea sa expresivă documentară, fotografia are propria sa latură creativă. De-a lungul unui secol, această pagină „paralelă cu arta” s-a înrădăcinat din ce în ce mai mult în mintea fotografilor, atât în dezvoltarea sa autonomă în sensul celor mai unice posibilități tehnice și optice ale sale, cât și în relația cu vizualul. arte, adică pe parcursul unui proces educaţional de durată. Fotografia nemaiauzită, vie și clară din punct de vedere optic a celor mai diverse zone ne oferă material vizual pe care artiștii îl folosesc cu aceeași entuziasm ca și când făceau Delacroix sau Degas - chiar dacă cu un semn diferit, adică cu o percepție diferită a imaginii și scopuri diferite. .

Nu în ultimul rând, eficiența instrumentelor de comunicare în masă, în care fotografia a dobândit un rol atât de important, animă această dezvoltare. Fotografia, sau mai degrabă fotografia, în pictura actuală, reflectă importanța centrală a tehnologiei camerei ca instrument de expresie creativ, sensibil și în același timp sobru, în ale cărui imagini cele mai captivante epoca noastră le recunoaște și – adesea îngrozită – încearcă să se înțeleagă.

Ce este fotorealismul?

Vechea și renașterea dezbatere despre realism s-a îmbogățit cu o nouă variantă: fotorealismul. Nu știm exact unde și când acest concept a fost aplicat pentru prima dată unei tendințe de pictură - a devenit popular cel mai târziu din 1971-72. Fotografii și prietenii fotografiei notează acest lucru nu numai cu satisfacție, ci și cu o ușoară confuzie, deoarece „fotorealismul” pentru cei familiarizați cu istoria fotografiei este un fenomen al fotografiei, nu al picturii. Ceea ce numim astăzi este de fapt Pictură după fotografie, ca să citez titlul expoziției pe care am avut ocazia să o organizez în 1970 la Stadtmuseum din München. Acum, „fotorealismul” poate fi folosit pentru a descrie pictura europeană și, mai ales, cea mai recentă americană, care a fost creată după previzualizări de fotografii, reproduceri foto din ziare, filme și emisiuni TV, publicitate comercială și propagandă politică sau negru și... fotografii albe sau diapozitive color realizate de pictori. Aplicarea termenului acestui tablou este înșelătoare, deoarece este deja rezervată pentru alte scopuri. Prin fotorealism am înțeles până acum două fenomene: în primul rând – conceptual imprecis – esența cvasi-realistă a oricărei fotografii (fotografii și procedee), parcă în contrast cu toată pictura, care nu poate oferi o reprezentare mecanică a obiectelor, ci trebuie Întotdeauna „traduce” imaginile-fenomen ale acestora. totuși, acesta nu este realism, ci naturalism, nu fotorealism, ci fotonaturalism. Vom aborda din nou această problemă în curând. Eroarea merge mult și poate fi găsită chiar într-o lucrare despre fotografie care pretinde că face o declarație filozofică despre esența tehnologiei camerei și a imaginilor sale – adică deja în subtitlul cărții lui Karel Pawek: Fotografia totală – Optica noului realism ( Totale Photographie – Optik des neuen Realismus, Olten and Freiburg, 1960).

Fotorealismul este a doua – și de fapt doar logic – o tendință specifică în producția de tehnologie a imaginii fotografice în cei 130 de ani de existență. Din acest motiv, ar trebui să evităm aplicarea conceptului de „fotorealism” în pictură, pentru a nu provoca o incertitudine și mai mare decât ceea ce predomină deja în domeniul diferitelor concepte de realism. Desigur, toate conceptele sunt „cuvinte de acord” (Verabredungsort – Wilhelm Pinder), care indică anumite fenomene. Și în fiecare zi putem asista – adesea într-o fracțiune de secundă – la procesul de inversare a sensului în folosirea unor termeni mai ambigui, de exemplu (a rămâne cu fotografia) în raport cu cuvântul „imagine negativă”, care, în plus la definiția sa tehnică fotografică, are și un sens psihologic-moral. În domeniul fotografiei și picturii (inclusiv grafică) ca instrumente optice de imagine, totuși, în interacțiunea lor strâns întrepătrunsă, un concept care are două sau chiar trei semnificații ar trebui examinat cu atenție pentru înțelegere internațională.

pentru a Acesta este ceea ce vrem să încercăm aici. „Fotorealism” este, prin urmare, în primul rând un cuvânt folosit pentru a desemna un fenomen al fotografiei – la fel ca fotomontajul, colajul foto, obiectivitatea foto, fotoverismul, fotorealismul – și ar trebui să rămână, de asemenea, un concept în cadrul fotografiei.

Înainte de a răspunde la întrebarea ce este de fapt fotorealismul, trebuie să ne referim pe scurt la fotorealismul recunoscut în pictura

contemporană. După cum am indicat deja, este vorba despre pictura după fotografie. Acest fenomen este la fel de vechi ca fotografia însăși. De la desenele lui Delacroix bazate pe dagherotipuri (1842), cele 400 de portrete de grup personale ale lui David Octavius Hill, de la Disruption, înfățișând actul de separare a Bisericii Libere a Scoției de Biserica Angliei din Edinburgh, pus în scenă de Hill, executat de Robert Adamson , portrete individuale și de grup realizate cu procesul fotografic al lui Talbot încă de la studiile sale desenate după procesul de calotip al lui Delacroix, fotografiile nud din 1854 și pictura sa intitulată Small Odalisque în colecția Niarchos din Londra (care a devenit deosebit de renumită de la expoziția de la Munchen din 1970), care este un studiu foto nud, comandat de Delacroix însuși, făcut după în 1854-57 – din moment ce toate aceste (și alte) dovezi din perioada timpurie a fotografiei, a existat pictură după fotografie, fără să se vorbească despre un singur „fotorealism” sau să aibă de vorbit. Pictorii numiți în mod eronat recent „foto-realişti” reprezintă o coardă finală – ceea ce nu înseamnă că ei reprezintă sfârșitul efectului kolcson al fotografiei și picturii. Dimpotrivă, trebuie să mizăm pe un efect de durată, chiar dacă dintr-un punct de vedere în continuă schimbare. Cu toate acestea, după cum am spus, nicio pictură care a fost creată sub influența fotografiilor, ca urmare a imaginii sau distribuției sale, nu a fost numită până acum „fotorealism”. Folosirea incorectă a termenului care este în vogă în zilele noastre se bazează pe un scurtcircuit în gândire. Mai logic ar fi să vorbim practic despre fotografie în cazul picturii care depinde în vreun fel de fotografie. Cele mai diverse tendințe se regăsesc printre aceste fotografisme. În 1973, s-a putut studia pe cele vechi la expoziția organizată cu ocazia Jocurilor Festivalului Ruhr de la Recklinghausen, care s-a intitulat „Cu aparatul foto, pensula și pistolul de pulverizare – arta realistă în vremea noastră”. Dar o singură tendință specifică a fotografiei picturale actuale este cu adevărat realistă. Un curent larg, și mai ales cel european și american, care astăzi este etichetat cu drag cu eticheta eronată de „fotorealism”, nu este realist, ci naturalist și, în parte, l-am putea numi chiar US-neobiedermeier, așa cum sugerează autorul din catalogul Recklinghausen.

Aici, este necesar să subliniem diferența dintre naturalism și realism, care este complet neclară în limbajul de zi cu zi. Niciunul dintre concepte nu este potrivit pentru a caracteriza un așa-zis stil contemporan. Încercările de a face acest lucru, inclusiv cele din istoria literară, sunt nesatisfăcătoare. Mai corect, așa cum a sugerat deja Georg Schmidt, naturalismul nu este un stil, ci un mod de reprezentare, și anume unul care se străduiește să reproducă cât mai fidel realitatea. Au apărut în arta europeană post-antica încă din secolul al XIII-lea și au câștigat putere în secolele al XV-lea și al XVI-lea. secolului şi s-a răspândit în secolul al XIX-lea. Fotografia este procesul imagine-optic mecanizat, care, în mod interesant, în ceea ce privește percepția sa, a apărut direct din naturalismul care a înflorit la începutul secolului al XIX-lea.

Realismul, pe de altă parte, este o atitudine, percepție și tendință de a reprezenta critic și de a crește gradul de conștientizare a realității sociale cu ajutorul artei. Realismul este o chestiune de selectare și eliminare a conținutului, în timp ce naturalismul este o chestiune de reprezentare. Conform esenței sale, realismul este în primul rând critic și, prin urmare, este un pleonasm să vorbim despre

„realism critic”. Desigur, atitudinea critică necesară realismului față de prezent (ocazional și față de fenomenele istorice) se regăsește și în primele secole, abia atunci conceptul de „realism” nu era cunoscut în sensul său special.

Chiar și aceste scurte explicații sunt suficiente pentru a clarifica pozițiile: realismul nu trebuie confundat cu naturalismul, cele două concepte nu sunt interschimbabile, nu sunt sinonime. Niciunul dintre concepte nu indică un stil contemporan. Naturalismul este un fel de reprezentare mai mult sau mai puțin programatică

în raport cu naturalismul, realismul este o confruntare mai mult sau mai puțin programatic-critică cu realitatea socială, adică orientată pe conținut. Cucerirea formală a obiectelor realiste depinde întotdeauna de instrumentele artistice de care dispune vârsta și individualitatea artistului. Courbet a folosit pe scară largă posibilitățile naturaliste ale picturii generației sale, pe care le-a dezvoltat în continuare (è la prima painting); înainte de aceasta, Goya și-a dezvoltat lucrările realiste cu paleta și posibilitățile grafice pe care le-a primit din tradiția barocului târziu și pe care le-a dezvoltat în continuare în felul său (de exemplu, gravurile cu apătinta). Picasso și-a creat și lucrările realiste, precum Guernica în 1937, din sintezele pe care le-a dezvoltat despre cubism, neoclasicism și abstracție expresivă - deci un factor non-naturalist. După ce am clarificat conceptul de realism, să aruncăm o privire mai atentă asupra conceptului de „fotorealism”. Ea marchează tendința din istoria fotografiei care corespunde realismului pictural, adică o tendință care vizează reprezentarea istorică a realității sociale cu instrumente fotografice pentru a o face conștientă în substanța sa critică. O astfel de tendință iese în evidență ca ceva special din masa de fotografii naturaliste. DO Hill și R. Adamson au încercat deja să înfățișeze viața de zi cu zi cu ajutorul unui aparat de fotografiat în New Haven în anii 1940, cu fotografiile lor de pescuit liber și, prin urmare, bine compuse. La Paris, o abordare realistă neînfricata a apărut pentru prima dată în fotografiile pictorului Charles Nègre (1820-1881). Ca pictor Nègre, a fost precursorul direcției idealiste și s-a dezvoltat din ce în ce mai mult ca naturalist.

În același timp, când a făcut primii pași fotorealistici la Paris, la Londra au început să alcătuiască o documentație foto despre muncă și sărăcie în marele oraș. Fotografiile au fost transferate pe xilogravuri, deoarece tehnica de imprimare a reproducerii fotografiilor nu era încă disponibilă. Imaginile realizate după această fotografie au fost publicate între 1851 și 1864 în trei ediții ale lucrării intitulate London Labor and the London Poor - un exemplu timpuriu de fotografie de ilustrare a cărților, precum și grafică realistă bazată pe documentație fotorealistă.

Urmează ciclul de imagini din 1877 al lui Adolph Smith și John Thomson, Street-Life of London – o adevărată capodopera fotorealistă. Un alt fotorealist în sensul strict al cuvântului este Jacob A. Riis, a cărui publicație din 1890, How the other half lives, își exprimă deschis angajamentul față de realism în titlu, precum și Lewis W. Hine (tot în SUA, în jurul anului 1910). ); amândoi au fost primii care au dezvăluit fără milă și exploziv subiecte critice sociale pentru cameră, făcându-i conștienți de ele. Thomson, Riis, Hine, Zille – pentru a numi doar

câteva dintre cele mai importante — au experimentat prima perioadă de glorie a fotorealismului în paralel cu realismul grafic al lui Théophile Steinlen din Paris sau Kathe Kollwitz din Berlin. Fotografii ale scenelor Războiului Crimeii din 1855 de Roger Fenton (cum ar fi The Dead Shadow Volgye), imagini ale războiului civil american de Brady, O'Sullivan și Garnder (1861-1865) sau fotografii ale Comunei din Paris în 1871 aparțin tabloului fotorealismului.

Prin conceptul de foto-realism, denotăm deci destul de fără ambiguitate tendința fotografiei care a apărut de la mijlocul secolului al XIX-lea, care corespunde exact realismului picturii. Se găsește și astăzi și o întâlnim în fiecare zi în fotojurnalismul politic, de exemplu în reportajele foto despre războaie și mahalale sau în descrierea problemelor sociale, care astăzi ocupă un loc extrem de mare și în ziarele de imagine naționale. Puterea izbitoare a fotorealismului este adesea mai mare decât cea a picturii realiste contemporane, deoarece natura documentară esențială a fotografiei evocă credibilitatea, tensiunea, autenticitatea scenei și, prin urmare, efectul ei direct și nelacuit. În comparație cu pozele pictorilor și graficienilor consacrați, picturile artiștilor în principal americani, etichetați în mod fals drept „foto-realişti” în modă, sunt în primul rând neo-naturaliști și nu deloc „noi realiști”. Nu au nimic de-a face cu realismul așa cum este definit în sensul de acum. Aceste tablouri, pictate cu sârguință nesfârșită și realizate cu un pistol de pulverizare, amintesc parțial de pozele obiective ale pictorilor bie dermeier, limitate la fenomene pur optice, care osifică optimismul bine îngrijit, ca o „pânză curată, obișnuită”, din punct de vedere tehnic. pictat strălucit, dar

liber de pasiunea critică a imaginilor realiștilor adevărați. Desemnarea falsă provine din neglijența conceptuală care confundă „naturalismul” și „realismul” și le schimbă în mod arbitrar, conform căreia fotografia este eo ipso realistă, așa cum am menționat deja. Fotografia este structural naturalistă, adică aparatul de fotografiat dezvoltat din camera obscura între 1790 și 1826/39, cu echipamentul său optică și tehnic, placa fotochimică și împreună cu echipamentul său de filmare și procedurile sale de expunere, fixare și copiere, funcționează în așa fel încât să fie posibil să se obțină imagini de proiecție destul de clare ale naturii. Este inerent naturii invenției și timpului său ca fotografia să devină „naturalistă” în sensul pozitivismului și al științelor naturii și în conformitate cu conceptul de pictură naturalist al epocii Biedermeier, pregătită și planificată, rafinată experimental și perfecționată tehnic. Acest program al procesului fotografic a continuat să se dezvolte, a devenit din ce în ce mai rafinat și perfect — până la cea mai modernă cameră automată cu film color. Cu toate acestea, tendința naturalistă de bază a rămas, în concordanță cu nevoile epocii tehnice.

Întrucât în pictură, care astăzi din nou destul de deschis folosește imaginile fotografice, sau le folosește direct ca citate, fotografia nu este întregul - chiar dacă este unul dintre cele mai importante instrumente de vizualizare și parțial de modelare - acest fapt ar trebui exprimat în un concept adecvat, dar nu este fotorealism (sau fotonaturalism) în conceptul rezervat doar fotografiei, ci într-o denumire mai semnificativă a fotografiei. Aceasta arată clar că este un mediu diferit, aici pictura și grafica, în care imaginile fotografice

și calitățile picturale au fost ridicate sau inserate. Astfel, întregul „pictură după o fotografie” aparține domeniului fotografiei. Și întrucât în acest domeniu există tipuri foarte diferite de utilizare și expresie, se poate vorbi de o întreagă multitudine de fotografisme în pictură după 1840. Aceasta include „fotografie realistă” și – separată de aceasta – „fotografie naturalistă”, două tendințe în pictura actuală, cu care pictura și grafica care astăzi sunt numite în mod eronat „fotorealism” pot fi descrise terminologic clar.

Termenul „fotografism” arată clar că pictura este receptorul aici, iar fotografia este emițătorul. Poate că va apărea din nou cineva care va spune că, din moment ce pictura se află încă în urma fotografiei, aceasta înseamnă sfârșitul artei - așa cum pictorul istoric Delaroche a strigat la Paris când a fost anunțată invenția fotografică a lui Daguerre: „Pictura a murit!” Ei bine, pictura, și mai ales pictura franceză, au crescut lăstari din ce în ce mai rodnici după 1839. De asemenea, va supraviețui marilor valuri de fotografie din acest deceniu. Așa cum a făcut-o din 1839, va continua să existe într-o interacțiune în continuă schimbare cu fotografia, uneori în contrast mai puternic cu ea, apoi din nou în apropiere. Trebuie să observăm că viziunea optică asupra lumii (acceptarea naturii și a picturii) s-a schimbat fundamental din 1839. De când fotografia a intrat în era „proceselor de realizare a imaginii”, în câmpul nostru vizual a intrat un flux în continuă perfecționare de imagini bidimensionale de proiecție ale naturii, din care nu putem scăpa, deoarece circulă constant sub forma unor imagini. , cărți, reviste, tipărituri din industria de publicitate și suveniruri, film și televiziune, provoacă, plictisește și ne trage înapoi la sine. Putem spune că fotografia (și derivatele ei) sunt a doua natură în jurul nostru. (Deja vedem natura doar așa cum apare în fața noastră în fotografii...) Toată fotografia din pictură și grafică este alimentată de astfel de rezerve ale „a doua natură” a produselor pentru aparate foto. Ansamblul curentelor fotografice care apar în pictura secolului al XX-lea este, desigur, o nouă confruntare cu realitatea – dar asta nu o face realism. Ar trebui să menținem acest instrument conceptual pentru un fel de critică a realității, care este, de fapt, artă realistă conform scopului său, care nu trebuie să fie „socialistă” sau definită de vreun alt tip de ideologie de partid, ci mai degrabă „liberă” în termeni de stilul ei.

Andy Warhol: Boala societății

Sufar de boala societatii. Trebuie să plec de acasă în fiecare seară.

Dacă stau acasă într-o noapte, încep imediat să răspândesc povești de groază câinilor mei. Odată, nu am plecat din casă o săptămână consecutivă, iar câinii mei au avut crize de nervi.

Îmi place să plec de acasă în fiecare seară. Este atât de interesant.

Pictez până în ultimul moment, apoi merg acasă să-mi gătesc prima cină a zilei. Întotdeauna ceva simplu și hrănitor, pentru că am încredere doar în mâncare de acasă. Cina mea preferată este plăcinta cu curcan cu cartofi prăjiți. Se simte atât de curat.

De obicei ies seara cu unul dintre tipii care lucrează în biroul meu – Fabrica. De exemplu, cu Fred Hughes, managerul meu de afaceri, sau cu

Bob Colacello, editorul revistei mele, Interviu. Cel mai bine este să aranjați o întâlnire cu angajații. Așa nu trebuie să merg după ele. Iar seara poate fi chiar dedusa din baza de impozitare. Îmi place, de asemenea, senzația că unul dintre colegii mei este prezent tot timpul – este ca și cum ai fi la birou.

Cel mai sigur simptom al bolii Societății este că oamenii transformă fiecare joc într-un loc de muncă. Singurul motiv pentru un joc tensionat este munca tensionată, și nu invers, așa cum ar crede majoritatea.

De aceea îmi iau întotdeauna magnetofonul cu mine oriunde pot. Îmi iau și camera cu mine peste tot. Dacă am câteva role de film care trebuie dezvoltate în fiecare dimineață, am deja un motiv întemeiat să merg în oraș.

Îmi plac noile mașini automate mici de 35 mm precum Minox și Konica. L-am folosit și pentru fotografiile acestei cărți. Cred că toată lumea poate face o poză bună. Consider că o imagine bună este clară și arată o persoană celebră făcând ceva care nu este faimos. Aceasta înseamnă că persoana se află la locul potrivit la momentul nepotrivit. De aceea Ron Galella este fotograful meu preferat.

Dar înapoi la viața mea de noapte. După ce mi-am umplut punga de plastic de la Brownie's Natural Food Store cu benzi TDK de 90 de minute, folie Kodak TX 36 alb-negru și baterii Duracell Alkaline AA, am pornit spre primul meu magazin alimentar al zilei. De obicei, prind sfârșitul unui cocktail, apoi ies pentru mai multe cine, verific Le Club, Regine's sau Xenon și stau la Studio 54. Sau merg la o deschidere SoHo, un spectacol de Broadway, o deschidere de butic, o deschidere de restaurant - dacă se deschide, merg. Dacă se închide, tot voi merge. Eu doar plec. Aceasta este boala Societății.

Simptomele Sindromului Societății: Vrei să ieși în fiecare seară pentru că ți-e teamă că vei aluneca ceva dacă stai acasă. Îți alegi prietenii în funcție de dacă au mașini frumoase și mari. Preferi sinceritatea conversației, cu excepția cazului în care este vorba de bârfă. Judeci fiecare eveniment în funcție de câte vedete au fost prezente. Dar dacă se servește caviar, nu contează dacă nu există vedete. Când te trezești dimineața, primul lucru pe care îl faci este să citești secțiunea de socializare. Dacă are chiar numele tău pe el, ai avut deja o zi bună. Dacă aveți presiune, este un simptom terminal al bolii Societății.

Dar, știi, devine cu adevărat fatal când nici măcar nu vrei să scapi de el. Oricum nu ai sti.

Cum te îmbolnăvi de boala sociopatică? Dacă săruți pe cineva de la stânga la dreapta.

Ca majoritatea bolilor, sărutul de pe ambii obraji s-a răspândit din Franța. Aceasta este forma corporativă. O persoană sociabilă nu dă niciodată mâna. Asta doare foarte mult.

Se spune că nu mai există societate. Cred că se înșală. A fost creat un nou tip de societate. Astăzi, nu contează dacă ai venit în America pe Mayflower sau nu, este dacă intri în Studio 54. Oricine se poate

alătura Societății, dacă este bogat, puternic, frumos sau faimos. Dacă puteți revendica unul sau două dintre aceste lucruri ca fiind proprii, puteți ajunge cu adevărat în vârf.

Această carte este despre oameni la vârf sau aproape. Dar partea de sus este cea de jos. Toată lumea de acolo sus suferă de Boala Societății.

Aceasta este ciuma bubonică a timpului nostru - viață și moarte în alb și negru.
https://neculaifantanaru.com
https://neculaifantanaru.com/en/